

Valentín García Yebra

Poética de Aristóteles

Edición trilingüe



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ
ARISTOTELIS ARS POETICA
POÉTICA DE ARISTÓTELES

EDICIÓN TRILINGÜE POR
VALENTÍN GARCÍA YEBRA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

FUNDADA POR DÁMASO ALONSO

IV. TEXTOS, 8

© VALENTÍN GARCÍA YEBRA, 1974.

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 85, Madrid.

PRIMERA EDICIÓN, 1974.

3.ª REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 7489-1999.

ISBN 84-249-1200-4.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A.

Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

DE POETICA, ANTONIO RICCOBONO INTERPRETE

POÉTICA DE ARISTÓTELES, TRADUCIDA POR
VALENTÍN GARCÍA YEBRA

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1

1447^a Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα
δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους
10 εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ
ποιῶν ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς
αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶ-
τον ἀπὸ τῶν πρώτων.

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας
ποιήσῃς ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς
15 αὐλητικῆς ἢ πλειστή καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν
οὕσαι μίμησις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισὶν·
ἢ γὰρ τῷ γ' ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι, ἢ τῷ ἑτέρῳ, ἢ τῷ ἑτέ-
ρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Ὡς περ γὰρ καὶ χρώμασι
καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν
20 διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς.

POÉTICA DE ARISTÓTELES

1

Objeto de la Poética

1447^a Hablemos de la poética¹ en sí y de sus especies², de la poten-
cia³ propia de cada una⁴, y de cómo es preciso construir las
10 fábulas⁵ si se quiere que la composición poética⁶ resulte bien, y
asimismo del número⁷ y naturaleza⁸ de sus partes, e igualmente

DE POETICA

ANTONIO RICCOBONO INTERPRETE

1

De poetica et ipsa et formis ipsius, quam vim habeat unaquae- 1447^a
que, et quomodo oporteat componi fabulas, si habitura sit se recte
poesis, praeterea vero ex quot et qualibus constet partibus, simili- 10
ter autem et de aliis quae eiusdem methodi sunt, dicamus incipien-
tes secundum naturam primum a primis.

Iam vero epopoeia et
tragoediae poesis, praeterea comoedia et dithyrambopoetica, et
auleticae maxima pars et citharisticae, omnes sunt imitatio in 15
universum. differunt autem inter se tribus: aut enim quod
genere diversis imitantur, aut quod diversa, aut quod diverso et
non eodem modo.

Ut enim et coloribus et figuris multa imitantur aliqui effi-
giem exprimentes, partim quidem per artem partim vero per 20
consuetudinem, alii autem utrisque, sic in dictis artibus omnes

de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación,
comenzando primero, como es natural, por las primeras⁹.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia
y la ditirámica¹⁰, y en su mayor parte la aulética¹¹ y la citarís- 15
tica¹², todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones¹³. Pero se
diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios
diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversa-
mente y no del mismo modo¹⁴.

Pues, así como algunos con colores y figuras¹⁵ imitan muchas
cosas reproduciendo su imagen¹⁶ (unos por arte y otros por cos- 20
tumbre¹⁷), y otros mediante la voz¹⁸, así también, entre las artes

οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητική καὶ ἢ κιθαριστική κὰν εἴ τινες
 25 ἕτεροι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν συρίγγων· αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).

Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τούτοις εἴτε
 1447^b μιγνύσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων, (ἀνώνυμος τυγχάνει οὔσα) μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν
 10 ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε, συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγείοποιους, τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὥς
 15 κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσ-αγορεύοντες.

Καὶ γὰρ ἂν ἱατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινὸν ἔστιν Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιη-
 20 τήν· ὁμοίως δὲ κὰν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυ-

dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía¹⁹, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia³, como el arte de tocar la siringa²⁰; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones²¹).

Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en
 1447^b verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora²².

faciunt imitationem in numero et oratione et harmonia, atque his separatim aut mixtis. ut harmonia quidem et numero utuntur solum et aulética et citharística, et si quae aliae sunt tales potestate, ut fistularum. ipso autem numero imitantur sine harmonia, 25 qui sunt inter saltatores: etenim isti per figuratos numeros imitantur et mores et perturbationes et actiones.

Epopoeia vero solum sermonibus nudis vel metris, et his sive mixtis inter se sive uno 1447^b aliquo genere utens metrorum, qualis fuit usque adhuc. non enim rem communem possemus nominare Sophronis et Xenarchi mimos et Socratis sermones, neque si quis per trimetra vel elegos vel alia quaedam talia conficeret imitationem; nisi quod homines coniungentes cum metro ipsum fingere, alios quidem elegorum fictores alios vero epicorum fictores nominant, non secundum imitationem sed communiter secundum metrum appellantes 15 poetas.

Etenim si medicinae aut musicae aliquid per metra proferrunt, sic appellare consueverunt: nihil autem commune est Homero et Empedocli praeter metrum; quare illum quidem poetam iustum est appellare, hunc vero physiologum magis quam poetam. similiter vero etiam si quis omnia metra miscens [non] faciat 20 imitationem, quemadmodum Chaeremon fecit Centaurum, mixtam

No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos 10 de Sofrón y de Jenarco²³ y a los diálogos socráticos²⁴, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos²⁵ u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino 15 en común por el verso²⁶.

En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles²⁷, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista²⁸ más que poeta. Y, de modo semejante, si uno hiciera la imitación mezclando toda 20 clase de versos, como hizo Queremón²⁹ su *Centauro*, rapsodia

ρον μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιη-
τὴν προσαγορευτέον.

Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω
τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρη-
25 μένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ
ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ
τε τραγῳδία καὶ ἢ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν
ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος.

Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς
διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μῆσιν.

2

1448^a Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη
δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν
αἰ τοῖς ἀκολουθεῖ μόνοις, κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἦθη
διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας
5 ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ
κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἶκαζεν.
δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει
ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἑτέρα μιμεῖσθαι
τοῦτον τὸν τρόπον.

Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ
10 κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ]

compuesta de versos de todo tipo, también habría que llamarle
poeta ³⁰.

Así, pues, sobre lo que antecede valgan estas distinciones.
25 Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo,
canto y verso, como la poesía de los ditirámicos y la de los
nomos ³¹, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas
los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes ³².

Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes
por los medios con que hacen la imitación.

rhapsodiam ex omnibus metris, iam poeta non est appellandus.

Atque haec quidem hunc in modum explicata sint. sunt autem
aliquae quae omnibus utuntur iis quae dicta sunt, nempe numero 25
et concentu et metro, sicut dithyrambicum poesis et nomorum.
praeterea tragoedia et comoedia, differunt vero, quod illae quidem
simul omnibus, hae vero secundum partem.

Atque has quidem
dico differentias artium, in quibus faciunt imitationem.

2

Quoniam autem ii qui imitantur agentes imitantur, necesse 1448^a
vero est eos aut bonos aut malos esse (mores enim ferme hos
consequuntur solos: nam vitiositate et virtute in moribus diffe-
runt omnes), aut meliores quam secundum nos aut peiores aut
etiam tales, ut ex pictoribus Polygnotus quidem meliores, Pauson 5
vero deteriores, at Dionysius similes pingebat. manifestum autem
est quod et ex iis quae dictae sunt imitationibus unaquaeque
habebit has differentias, et erit diversa eo quod diversa imitabitur.

Nam in saltatione et auletica et citharistica possunt esse huius- 10

2

Diferenciación de las artes por los objetos imitados

Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan ³³, 1448^a
y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad ³⁴ (los
caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues
todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la
virtud ³⁵), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros,
o bien peores o incluso iguales ³⁶, lo mismo que los pintores. 5
Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y
Dionisio, semejantes ³⁷. Y es evidente que también cada una de
las imitaciones dichas ³⁸ tendrá estas diferencias, y será diversa
por imitar cosas diversas como se ha indicado.

Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de
cítara ³⁹ pueden producirse estas desemejanzas, así como en la pro- 10

περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἠγήμων δὲ ὁ Θάσιος, <ὁ> τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος, καὶ Νικοχάρης, ὁ τὴν Δειλιάδα, χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιο ἄν τις.

Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν.

3

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορά, τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμῆσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Ἐν τρισὶ δὲ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἔστιν, ὡς εἵπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἃ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητὴς Ὅμηρος Σοφοκλῆς, μιμοῦνται

sa y en los versos solos ⁴⁰; por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Diliada*, peores ⁴¹. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus *Cíclopes* ⁴².

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales.

modi dissimilitudines. et circa sermones et nuda metra, ut Homerus quidem meliores, Cleophon vero similes: at Hegemon Thasius, qui parodias, et Nicocharis, qui Deiliada, peiores. similis vero etiam circa dithyrambos et circa nomos, ut qui fecit Cyclopes 15 Timotheus et Philoxenus, posset aliquis imitari.

In eadem vero differentia et tragoedia et comoedia separata est: haec enim peiores, illa meliores imitari vult quam ii qui nunc sint.

3

Praeterea vero in his tertia differentia est, ut singula haec imitaretur aliquis. etenim in iisdem et eadem imitari licet interdum quidem exponentem vel aliud quippiam factum, ut Homerus facit, vel ut eundem et non se immutantem; vel omnes ut agentes et molientes aliquid, quos imitantur.

Iam vero in tribus his differentiis imitatio est, ut dicebamus in principio, tum in quibus, tum quae, tum quomodo. quare in una quidem parte idem erit imitator cum Homero Sophocles, imitantur enim ambo bonos, in altera

3

Diferenciación por el modo de imitar

Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia ⁴³, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios ⁴⁴ es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar ⁴⁵), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes ⁴⁶.

Éstas son, por consiguiente, las tres diferencias posibles en la imitación, como dijimos al principio; los medios, los objetos y el modo de imitarlos. De suerte que, en un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan

γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

“Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμῶδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμῶδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἱ τε ἐνταῦθα, ὡς ἐπὶ τῆς παρ’ αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῷ πρότερος ὢν Χίων(δου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημείον· οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιουκίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμῶδους οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως· καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσγορεύειν.

Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4

Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία 5 δύο τινές καὶ αὐταὶ φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθη-

personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran⁴⁷.

De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran⁴⁸. Por eso también 30 reivindicar la tragedia y la comedia los dorios⁴⁹ (la comedia, los megarenses⁵⁰; los de aquí, pues según ellos nació durante su democracia⁵¹, y los de Sicilia, pues de allí era el poeta Epicarmo, que fue muy anterior a Quiónides y a Magnete⁵²; y la tragedia, 35 algunos de los del Peloponeso⁵³), convirtiendo los nombres en prueba. Estos, en efecto, dicen llamar *kōmai* a los suburbios, mientras que los atenienses los llaman *dēmoi*, pensando que los comediantes (*kōmōidoi*) no han sido llamados así de *kōmázein*⁵⁴,

vero cum Aristophane, molientes enim aliquid et agentes ambo imitantur.

Unde et dramata ipsa appellari quidam dicunt, quod imitentur agentes. quamobrem sibi vindicant et tragoediam et 30 comoediam Dorienses, comoediam quidem Megarenses, et qui hic sunt, tanquam in ipsorum democratia natam, et qui sunt ex Sicilia: inde enim Epicharmus poeta multo prius quam Chonnides et Magnetes. et tragoediam aliqui eorum qui sunt in Peloponneso, 35 ducentes a nominibus signum: hi enim comas pagos appellare se dicunt, Athenienses vero demos, quasi comoedi non a κωμάζειν dicti sint, sed nominati ab errore illo per pagos ex urbe, et facere ipsi quidem ostendunt se dicere δρᾶν, Athenienses vero 1448^b πράττειν.

Ac de differentiis quidem imitationis, et quot et quae sint, tam multa dicta sint.

4

Videntur autem genuisse in universum poeticam causae duae, atque ipsae naturales. nam imitari insitum hominibus a pueris 5 est, et hac re differunt ipsi ab aliis animalibus, quod homo est animal maxime accommodatum ad imitandum, et perceptiones

sino de que andaban errantes por las *kōmai*, excluidos de la ciudad con deshonor. Y que, para decir «hacer», ellos emplean *drān*, mientras que los atenienses dicen *práttein*⁵⁵. 1448^b

Sobre cuántas y cuáles son las diferencias de la imitación, baste lo dicho.

4

Origen y desarrollo de la poesía

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas⁵⁶, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural 5 al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere

- σεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον
- 10 ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦ-
- 15 σιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.
- 20 Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστί φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα, κατὰ μικρὸν προάγοντες, ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

- Διеспάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἡ ποίησις·
- 25 οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις

- sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación⁵⁷. Y es prueba de esto lo que sucede
- 10 en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres⁵⁸. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás⁵⁷,
- 15 aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa⁵⁸, por ejemplo, que éste es aquél⁵⁹; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.

faciunt primas per imitationem, et gaudent omnes rebus imitatione expressis. signum autem huius rei est id quod contingit in operibus opificum: quae enim ipsa moleste cernimus, horum ima- 10 gines exactissime expressas dum spectamus gaudemus, ut ferarum formas abiectissimarum et cadaverum: ac signum huius rei etiam est, quod discere non solum philosophis iucundissimum est, sed etiam aliis similiter, qui tamen parum eius participes sunt: ob id enim gaudent cernentes imagines, quia contingit spectantes 15 discere et ratiocinari quid unumquodque sit, ut hunc illum esse; quoniam nisi contigerit eum prius vidisse, non propter id quod imitatione expressum est efficiet voluptatem, sed propter artificium aut colorem aut talem aliquam causam.

Verum cum secundum naturam sit in nobis ipsum imitari et harmonia et numerus 20 (nam metra particulas esse numerorum manifestum est), a principio, qui natura apti erant ad haec ipsa maxime, paulatim promoventes genuerunt poesim ex iis quae subito dicebantur.

Divisa autem est secundum proprios mores poesis: nam grandiores 25 honestas imitabantur actiones ac huiusmodi hominum, humiliores vero malorum, facientes primum vituperationes, quemadmodum alteri hymnos et encomia. atque eorum quidem qui ante Homerum fuerunt, nullius possumus nominare poema tale: verisimile

Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el 20 ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos⁶⁰), desde el principio los mejor dotados para estas cosas⁶¹, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones⁶².

Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares⁶³: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de 25 los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios⁶⁴. Ahora bien, de ninguno de los anteriores a Homero podemos citar un poema de esta clase, aunque es probable que hubiera muchos⁶⁵; pero

30 ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόδιον καὶ τὸ λαμβεῖον ἦλθε μέτρον—διὸ καὶ λαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τοῦτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί.

“Ὡσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος 35 ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ’ ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὰ τῆς κωμωδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς 1449^a καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

Παραφάνεισης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας, οἱ ἕφ’ ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν, οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ 5 μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν ἄρ’ ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἱκανῶς ἢ οὐ, (εἰ) αὐτὸ τε καθ’ αὐτὸ κρίνεται εἶναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα, ἄλλος λόγος.

Γενομένης δ’ οὖν ἀπ’ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ἠδὲξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγγίγνεται

30 sí podemos a partir de Homero, por ejemplo su *Margites*⁶⁶ y otros semejantes, en los cuales, por lo apropiado que es, apareció también el verso yámbico —por eso todavía hoy se llama yámbico, porque en esta clase de versos se yambizaban⁶⁷ mutuamente. Y, entre los antiguos, unos fueron poetas⁶⁸ de versos heroicos, y otros, de yambos.

Y así como, en el género noble, Homero fue el poeta máximo⁶⁹

35 (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible. El *Margites*, en efecto, tiene analogía 1449^a con las comedias como la *Iliada* y la *Odisea* con las tragedias⁷⁰.

autem est multos esse. at ab Homero exorsis licet, ut est illius 30 Margites et talia. quibus secundum id quod conveniebat, iambicum accessit metrum. itaque et iambicum vocatur nunc, quod [et] in hoc metro convicia inter se exercebant; et fuerunt ex priscis alii quidem heroicorum, alii vero iamborum poetae.

Quemadmodum autem et in gravibus maxime poeta fuit Homerus (solus enim fuit non solum quia bene, sed etiam quia 35 imitationes dramatice fecit), sic et comoediae figuras primus submonstravit, non vituperationem sed ridiculum dramate complectens: nam Margites proportionem habet, ut Ilias et Odyssea 1449^a ad tragoedias, sic et ipse ad comoedias.

Cum autem apparuisset tragoedia et comoedia, qui ad utramque poesim ferebantur secundum propriam naturam, partim quidem pro iambicis comici facti sunt, partim vero pro epicis tragici, quia maiores et hono- 5 riores figurae essent hae quam illae.

Ac considerare quidem utrum sufficienter se habeat iam tragoedia in formis ipsius necne, tum si res ipsa per se iudicetur, tum ad theatra, alia ratio est.

Nata igitur est a principio ex tempore et ipsa et comoedia, et 10 una quidem ab iis qui dithyrambum canebant, altera vero ab iis qui phallica, quae praeterea etiam nunc in multis civitatibus manent legibus constituta, paulatim aucta est, producentibus

Una vez aparecidas la tragedia y la comedia⁷¹, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza⁷², unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias⁷³, por ser estas 5 formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas⁷⁴.

En cuanto a examinar si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto si esto se juzga en sí mismo como en relación con el teatro, es otra cuestión⁷⁵.

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación 10 —tanto ella como la comedia⁷⁶; una, gracias a los que entonaban el ditirambo⁷⁷, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos⁷⁸, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de

φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλάς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ
15 τραγωδία, ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Καὶ τὸ
τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύ-
λος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε, καὶ τὸν λόγον
πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν
Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος, ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέ-
25 ξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὅψε ἀπ-
εσεμνόνθη, τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἱαμβεῖον ἐγένετο.
τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν
καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν· λέξεως δὲ γενομένης,
αὐτὴ ἢ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτι-
25 κὸν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖον ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου,
πλείστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς
ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτι-
κῆς ἁρμονίας.

Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλ' ὥς
ἑκάστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ
30 ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἑκάστον.

5

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἵπομεν, μίμησις φαυλο-
τέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ

ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios⁷⁹, la
15 tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza⁸⁰.

En cuanto al número de los actores, fue Esquilo el primero
que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y
dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la
escenografía⁸¹. Por otra parte, la amplitud, partiendo de fábulas
20 pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo
satírico⁸², se dignificó tarde, y el metro se convirtió de tetrámetro
en yámbico⁸³. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque
la poesía era satírica y más acomodada a la danza⁸⁴; pero, des-
arrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apro-
25 piado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conver-

quantum ipsius factum est manifestum. et multas mutationes
cum habuisset tragoedia, conquievit, quia consecuta est suam 15
ipsius naturam.

Ac histrionum multitudinem ex uno ad duos
primus Aeschylus produxit, et ea quae ad chorum pertinent
minuit, et orationem primarum partium instituit; tres autem, et
scenae ornamentum, Sophocles. praeterea magnitudo ex parvis 20
fabulis et locutione ridicula, propterea quod ex Satyrico mutata
est, tarde granditatem habuit. ac metrum ex tetrametro iambicum
factum est. nam primum tetrametro utebantur propterea quod
satyrica et magis saltatoria erat poesis. locutione autem nata,
ipsa natura proprium metrum invenit. maxime vero sermoni 25
accommodatum omnium metrorum iambicum est. signumque
huius rei est, quod plurima iambica proferimus in colloquutione,
quam in vicem habemus, hexametra vero raro, et exeuntes ex
accommodata sermoni harmonia.

Praeterea vero episodiorum
multitudines, et alia ut singula se habent, ornata esse dicuntur.
ac de his quidem tam multa a nobis dicta sint: plura enim
fortasse dicenda essent, si singula essent explicanda. 30

5

Comoedia vero est, ut dicebamus, imitatio peiorum, at non
secundum omne vitium: sed turpitudinis est particula ridiculum.

sar. Y es prueba de esto que, al hablar unos con otros, decimos
muchísimos yambos; pero hexámetros, pocas veces y saliéndonos
del tono de la conversación⁸⁵.

Por lo demás, el número de los episodios y cómo dicen que
fue embellecida cada una de las otras partes, démoslo por tra-
tado; pues sin duda sería gran trabajo exponer esto con detalle⁸⁶. 30

5

*Desarrollo de la comedia. Semejanza y diferencias
entre epopeya y tragedia*

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres
inferiores⁸⁷, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo

αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῦθον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρ-
τημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον
35 εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον
ἄνευ ὀδύνης.

Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ
δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ
1449^b σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν
ὁπῆ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἥδη δὲ
σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης, οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ
μνημονεύονται.

Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ
5 πλήθῃ ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνότητι. τὸ δὲ μύ-
θους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ
Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηναίων Κράτης πρῶτος ἤρξεν,
ἀφόμενος τῆς λαμβικῆς ἰδέας, καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ
μύθους.

Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μῦθου
10 μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν·
τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη
διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται
ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ
ἐποποιία ὀρίστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι

risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una
fealdad que no causa dolor ni ruina⁸⁸; así, sin ir más lejos⁸⁹, la
35 máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.

Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia
y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido
1449^b tomada en serio al principio, pasó inadvertida⁹⁰. En efecto, sólo
tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que
hasta entonces eran voluntarios⁹¹. Y sólo desde que la comedia
tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados
poetas cómicos⁹².

etenim ridiculum est erratum quoddam, et turpitudine sine dolore,
et non habens vim interimendi, ut statim ridicula facies turpis 35
ac distorta sine dolore.

Ac mutationes quidem tragoediae, et
per quos factae sint, non latent: comoedia vero, quia in ipsa a
principio positum studium non est, latuit. etenim chorum comoe- 1449^b
dorum sero magistratus dedit: sed illi voluntarii erant. atque cum
figuras quasdam iam ipsa nacta esset, pauci ipsius poetae com-
memorantur.

Quis autem personas assignaverit aut prologos aut
multitudines histrionum, et quaecunque talia, ignoratur. at 5
fabulas facere Epicarmus et Phormis coeperunt. ac ex Sicilia
quidem a principio venit. eorum vero qui Athenis orti sunt, Crates
primus, cum iambicam formam abiecisset, coepit in universum
facere sermones vel fabulas.

Epopoeia igitur tragoediam usque
ad solum hunc terminum consecuta est, quod sit cum sermone 10
imitatio bonorum. in eo autem differunt, quod illa quidem me-
trum simplex habet, et enarratio est, praeterea longa est: haec
vero quam maxime conatur sub uno solis ambitu esse aut pau-
lisper variare, cum epopoeia indefinita sit tempore. atque in hoc

Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores
y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer 5
fábulas, Epicarmo y Formis⁹³. Esto, al principio, vino de Sicilia;
pero de los atenienses fue Crates⁹⁴ el primero que, abandonando
la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de
carácter general⁹⁵.

Ahora bien, la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en
cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con 10
argumento⁹⁶; pero se diferencia de ella por tener un verso uni-
forme⁹⁷ y ser un relato. Y también por la extensión; pues la tra-
gedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución
del sol o excederla poco⁹⁸, mientras que la epopeya es ilimitada

15 τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποιοῦν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ
20 ἐποποιίᾳ.

6

Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας.

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας
25 καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς
30 εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμην, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὁ τῆς

15 en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos⁹⁹.

En cuanto a las partes constitutivas, unas son comunes, y otras, propias de la tragedia. Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos; pues los elementos de la epopeya se dan también en la
20 tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya¹⁰⁰.

6

Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos

Del arte de imitar en hexámetros¹⁰¹ y de la comedia hablaremos¹⁰² después. Tratemos ahora de la tragedia, recogiendo la

differt, etiam si primis temporibus id similiter faciebant, tum 15 in tragoediis tum in epicis.

Partes autem quaedam eadem sunt, quaedam propriae tragoediae. quare quicumque cognitionem habuerit tragoediae bonae et malae, habuerit etiam epicorum: quae enim epopoeia habet, insunt in tragoedia, quae vero ipsa, non omnino in epopoeia.
20

6

Ac de imitatione quidem quae fit hexametro, et de comoedia posterius dicemus. de tragoedia vero dicamus, assumentes ipsius definitionem, quae ex iis quae dicta sunt nascitur, unde patet ipsius natura.

Est igitur tragoedia imitatio actionis probae et perfectae, magnitudinem habentis, suavi sermone, separatim singulis 25 formis in partibus, agentibus et non per enarrationem, [sed] per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem. iam dico suavem sermonem habentem numerum et harmoniam et melodiam. illud autem «separatim formis» propterea quod quaedam solum efficiuntur per metra, et rursus alia 30 per melodiam.

Quoniam autem agentes faciunt imitationem, primum quidem ex necessitate erit aliqua pars tragoediae apparatus,

definición de su esencia que resulta de lo que hemos dicho¹⁰³.

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada 25 una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones¹⁰⁴. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto¹⁰⁵, y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, 30 en cambio, mediante el canto.

Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del

ὅψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξεις, ἐν τούτοις γὰρ
 ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν
 35 μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύνανται φανεράν
 ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ
 ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινες εἶναι κατὰ
 1450^a τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς
 πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινας), πέφυκεν αἴτια δύο τῶν
 πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ
 τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. ἔστιν δὲ τῆς μὲν
 πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν
 5 σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινες
 εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγον-
 τες ἀποδεικνύσιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

Ἀνάγκη

οὖν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν
 ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ
 10 διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται,
 δύο μέρη ἐστὶν, ὥς δὲ μιμοῦνται, ἔν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ
 παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν <πάντες> [οὐκ ὅλγοι αὐτῶν]
 ὥς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἶδεσιν· καὶ γὰρ ὅψεις ἔχει πᾶν, καὶ
 ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

15 Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων οὐσιαίς.
 ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πρά-
 ξεως καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν
 πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιό-

espectáculo ¹⁰⁶, y después, la melopeya y la elocución, pues con
 estos medios hacen la imitación. Llamo «elocución» a la compo-
 35 sición misma de los versos ¹⁰⁷, y «melopeya», a lo que tiene un
 sentido totalmente claro ¹⁰⁸. Y, puesto que es imitación de una
 acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente
 serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos,
 1450^a en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales ¹⁰⁹),
 dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y
 el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan
 todos ¹¹⁰. Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo
 5 aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello
 según lo cual decimos que los que actúan ¹¹¹ son tales o cuales,

deinde melopoeia et dictio: in his enim faciunt imitationem. ac
 dico dictionem ipsam metrorum compositionem, melopoeiam 35
 vero id ipsum quod manifestam omnibus vim habet. et quoniam
 actionis est imitatio, atque agitur a quibusdam agentibus, quos
 necesse est cuiusdam modi esse et secundum mores et sententiam
 (nam propter haec etiam actiones dicimus esse cuiusdam modi), 1450^a
 naturaliter sunt duae causae actionum, sententia et mores, et
 secundum has tum fortunati tum infortunati sunt omnes. est
 autem actionis quidem fabula imitatio: dico enim fabulam hanc
 rerum compositionem, mores vero secundum quos cuiusdam modi 5
 esse dicimus agentes, at sententiam ea omnia in quibus dicentes
 demonstrant aliquid vel etiam enuntiant mentem.

Necesse igitur
 est omnis tragoediae partes esse sex, secundum quas cuiusdam
 modi est tragoedia; atque hae sunt fabula, mores et dictio et
 sententia et apparatus et melopoeia. quibus enim imitantur, duae 10
 partes sunt, quomodo imitantur, una, quas imitantur, tres. etenim
 apparatus habet omne, et mores et fabulam et dictionem et melos
 et sententiam similiter.

Maximum vero horum est rerum compo- 15
 sitio. tragoedia enim imitatio est non hominum sed actionum
 et vitae et felicitatis et infelicitatis. etenim felicitas in actione est,

y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo
 o bien declaran su parecer.

Necesariamente, pues, las partes ¹¹² de toda tragedia son seis,
 y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los
 caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melo- 10
 peya. En efecto, los medios con que imitan son dos partes; el
 modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres, y, fuera de éstas,
 ninguna. De estos elementos esenciales se sirven, por decirlo así,
 <todos>, pues toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula,
 elocución, canto y pensamiento ¹¹³.

El más importante de estos elementos es la estructuración de 15
 los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas,
 sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad
 están en la acción ¹¹⁴, y el fin es una acción, no una cualidad.

της· εἶσιν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοῖ τινες, κατὰ δὲ τὰς
 20 πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μι-
 μῶσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν
 διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος
 τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

Ἔτι ἄνευ
 μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γέ-
 25 νοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδαί
 εἰσιν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γρα-
 φέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ
 Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἡθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφή οὐδὲν
 ἔχει ἥθος.

Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἡθικὰς καὶ λέξεις
 30 καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγω-
 δίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις
 κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγ-
 μάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ
 35 τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀνα-
 γνώρισις.

Ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν, πρό-
 τερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἡθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ
 πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν
 ἅπαντες.

Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τρα-
 γωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἥθη (παραπλήσιον γὰρ ἐστὶν καὶ

Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según
 20 las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imi-
 tar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las
 acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la
 tragedia, y el fin es lo principal en todo ¹¹⁵.

Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin carac-
 25 teres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores
 modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas
 sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a
 Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de

et finis actio quaedam est, non qualitas. ac sunt quidem secun-
 dum mores cuiusdam modi, at secundum actiones felices vel 20
 contra. non igitur agunt ut imitentur mores, sed propter actiones
 mores complectuntur. quare res et fabula finis est tragoediae, ac
 finis maximum omnium est.

Nam sine actione non fieret tragoe-
 dia, at sine moribus fieret. recentium enim plurimorum tragoediae 25
 sine moribus sunt; et omnino poetae multi tales, sicut et ex
 pictoribus Zeuxis ad Polygnotum se habet: nam Polygnotus bonus
 morum descriptor, at Zeuxidis pictura prorsus caret moribus.

Praeterea si quis ordine posuerit collocationes moratas et
 dictiones et sententias benefactas, non efficiet quod est tragoediae 30
 opus: sed multo magis efficiet tragoedia quae his quidem dete-
 rioribus usa sit, at habeat fabulam et compositionem rerum bene
 factam. ad haec maximae res quibus capit animos tragoedia, sunt
 fabulae partes, nempe peripetiae et agnitiones. 35

Praeterea signum
 est, quod et qui conantur rem poeticam agere, prius possunt
 dictione et moribus res exquisite tractare quam res componere,
 ut et primi poetae ferme omnes.

Ac principium quidem et tan-
 quam animus tragoediae fabula est, secundum autem mores.

caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún
 carácter ¹¹⁶.

Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos carac-
 terizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no 30
 alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella
 una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula
 y estructuración de hechos ¹¹⁷. Además, los medios principales con
 que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero
 a las peripecias y a las agniciones ¹¹⁸.

Otra prueba es que los principiantes en poesía llegan a domi- 35
 nar antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los
 hechos, como también casi todos los poetas primitivos.

La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de
 la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproxi-

1450^b ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις
φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκο-
γραφήσας εἰκόνα· ἔστιν τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην
μάλιστα τῶν πραττόντων.

Τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δέ
5 ἔστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα,
ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον
ἔστιν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποιοῦν λέγοντας, οἱ
δὲ νῦν ῥητορικῶς.

Ἔστιν δὲ ἥθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ
τὴν προαίρεσιν, ὁποῖα τις ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προ-
10 αἰρεῖται ἢ φεύγει—διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἥθος τῶν λόγων ἐν
οἷς μὴδ' ὅλως ἔστιν ὃ τι προαἰρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων—
διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσιν τι ὥς ἔστιν ἢ ὥς οὐκ ἔστιν
ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.

Τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ
λέξις· λέγω δέ, ὥπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν
15 διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ
ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

Τῶν δὲ λοιπῶν
ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγω-
γικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιη-
τικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ
20 ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν
τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

1450^b madamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusa-
mente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando
una figura con blanco)¹¹⁹. La tragedia es, en efecto, imitación
de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan¹²⁰.

En tercer lugar, el pensamiento. Y éste consiste en saber decir
5 lo implicado en la acción y lo que hace al caso¹²¹, lo cual, en los
discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos,
en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los
de ahora, en lenguaje retórico¹²².

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué
cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o

assimile enim est in pictura: nam si quis illineret pulcherrimis 1450^b
coloribus fusim, non similiter delectaret ac si quis albo descri-
beret imaginem. est autem imitatio actionis, et per hanc maxime
agentium.

Tertium vero sententia. id autem est dicere posse insita 5
et convenientia, quod in orationibus politicae et rhetoricae opus
est: nam prisci politice introducebant dicentes, qui vero nunc
sunt, rhetorice.

Iam mores sunt tale quiddam, quod aperit prae-
electionem, qualis sit in illis in quibus non est manifestum utrum
dicens eligat aut fugiat. sententia vero est in illis in quibus 10
demonstrant aliquid aut esse aut non esse, aut enuntiant aliquid
in universum.

Quartum est sermonum dictio. ac voco, quemad-
modum prius dictum est, dictionem per verba interpretationem, 15
quod et in metris et in orationibus eandem vim habet.

Reliqua-
rum vero quinque melopoeia est maximum condimentorum. et
apparatus allicit quidem animos, sed maxime est artis expertus et
minime proprius poeticae: nam tragoediae vis et sine certamine
et histrionibus est. praeterea vero potentior est circa fabricam 20
apparatum ars illius qui scenam conficit quam ars poetarum.

evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay 10
absolutamente nada que prefiera o evite el que habla¹²³. Hay
pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no
es, o en general manifiestan algo.

El cuarto de los elementos verbales¹²⁴ es la elocución; y digo,
como ya quedó expuesto, que la elocución es la expresión me-
diante las palabras¹²⁵, y esto vale lo mismo para el verso que 15
para la prosa.

De las demás partes, la melopeya es el más importante de los
aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy
ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de
la tragedia existe también sin representación y sin actores¹²⁶.
Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el 20
arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.

7

Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποῖαν
τινὰ δεῖ τὴν οὐστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο
καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν.

Κεῖται δὲ

25 ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μί-
μησιν, ἐχούσης τι μέγεθος· ἐστὶν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον
μέγεθος. ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τε-
λευτήν. ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ'
ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι·
30 τελευτὴ δὲ τοῦναντίον, ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ
ἐξ ἀνάγκης ἢ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν·
μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εἶ μύθους μὴθ' ὀπόθεν ἔτυχεν
ἀρχεσθαι μὴθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρησθαι ταῖς
35 εἰρημέναις ἰδέαις.

Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν
πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα
δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ
γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον
ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς
40 τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ
1451^a ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν

7

Sobre la fábula o estructuración de los hechos

Hechas estas distinciones, digamos a continuación cuál debe
ser la estructuración de los hechos ¹²⁷, ya que esto es lo primero
y lo más importante de la tragedia ¹²⁸.

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción
25 completa y entera, de cierta magnitud ¹²⁹; pues una cosa puede
ser entera y no tener magnitud ¹³⁰. Es entero lo que tiene princi-
pio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a
otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o

7

Explicatis autem his, dicamus deinceps qualem esse oporteat
rerum compositionem, quoniam iam hoc et primum et maximum
tragoediae est.

Positum autem est a nobis <tragoediam> perfectae
atque totius actionis esse imitationem, habentis aliquam magnitu- 25
dinem. totum autem est habens principium et medium et finem.
ac principium est, quod ipsum ex necessitate post aliud non est,
post illud vero aliud naturaliter est aut fit. finis contrarium, quod
ipsum post aliud naturaliter est, aut ex necessitate aut plerunque, 30
post hoc autem aliud nihil. medium, quod et ipsum post aliud est
et post illud aliud.

Oportet igitur bene compositas fabulas neque
unde libet incipere, neque ubi libet finire, sed uti dictis formis.

Praeterea vero, quoniam pulchrum et animal et omnem rem, 35
quae ex quibusdam composita est, non solum haec ordinata
habere oportet, verum etiam esse magnam, sed non quomodo
libet: nam pulchrum in magnitudine et ordine consistit; unde
neque omnino parvum animal esse potest pulchrum (confunditur
enim spectatio quae prope insensibili tempore fiat) neque omnino 40
magnum (non enim simul spectatio fit, sed perit spectantibus 1451^a

en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza
sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no 30
es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una
cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no co-
mencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera,
sino que se atengan a las normas dichas ¹³¹.

Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier
cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, 35
sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues
la belleza consiste en magnitud y orden ¹³², por lo cual no puede
resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión
se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ¹³³, ni 40
demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simul- 1451^a

καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη
 ζῶον) ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν
 ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω
 5 καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευ-
 τον εἶναι.

Τοῦ δὲ μήκους ὅρος (ὁ) μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ
 τὴν αἰσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν
 τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἡγωνίζοντο,
 ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν
 10 φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, αἰ μὲν ὁ μείζων, μέχρι τοῦ σύν-
 δηλος εἶναι, καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὥς δὲ ἀπλῶς
 διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ
 ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυσ-
 τυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς
 15 ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

8

Μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἰοῦνται, ἕαν
 περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν
 ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλὰ εἰσιν,
 ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες εἰκόσιν
 20 ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἑρακλῆϊδα, Θησιῆϊδα καὶ

táneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la per-
 cepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de
 diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los
 animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser
 5 fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de
 tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.

En cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los
 concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa
 del arte¹³⁴; pues, si hubiera que representar en un concurso cien
 tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya
 se hizo alguna vez¹³⁵. Pero el límite apropiado a la naturaleza
 10 misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en
 conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud¹³⁶; y, para

unum et totum ex spectatione, ut si decem milium stadiorum
 sit animal). propterea oportet, quemadmodum in corporibus et
 in animalibus inesse quidem magnitudinem, sed eam quae facile
 conspici possit, sic et in fabulis inveniri quidem longitudinem,
 5 sed eam quae facile retineri memoria possit.

Longitudinis autem
 terminus ad contentiones et sensum non artis est: si enim ter-
 mino opus esset causa tragoedias recitandi, ad clepsydras con-
 tenderent, quemadmodum quondam et aliis temporibus factum
 esse affirmant. terminus autem rei secundum ipsam naturam,
 10 semper quidem, qui maior est, quatenus simul patet, pulchrior
 est secundum magnitudinem. verum ut simpliciter re definita
 dicam, in quanta magnitudine secundum verisimile aut necessa-
 rium deinceps nascentibus rebus contingit in prosperam fortunam
 ex adversa aut ex prospera in adversam mutari, sufficiens termi-
 nus est magnitudinis.

15

8

Fabula autem est una non ut aliqui putant, si circa unum
 sit: multa enim et infinita genere contingunt, ex quibus nonnullis
 nihil est unum. sed et actiones unius multae sunt, ex quibus nulla
 actio est una. quare omnes videntur peccare, quicumque ex poetis
 20

establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollán-
 dose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se
 produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la
 dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud.

15

8

Sobre la unidad de la fábula.

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere
 a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas
 de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay
 muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna
 acción única¹³⁷. Por eso han errado sin duda todos los poetas²⁰

τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἶονταί γάρ, ἐπεὶ εἰς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.

‘Ο δ’

Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ’ ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γάρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῇ μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θατέρου γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἷον λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.

Χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μίᾳ μίμησις ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστίν, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γάρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γάρ

que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula¹³⁸.

Pero Homero, así como es superior en lo demás, también parece haber visto bien esto, ya sea gracias al arte o gracias a la naturaleza¹³⁹. Pues, al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso¹⁴⁰ y haber fingido locura cuando se reunía el ejército¹⁴¹, cosas ambas que, aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra¹⁴²; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única en el sentido que decimos, y de modo semejante la *Ilíada*¹⁴³.

Herculeidem, Theseidem et talia poemata fecerunt: putant enim, quoniam unus erat Hercules, unam etiam fabulam <esse> convenire.

At Homerus, ut et in aliis excellit, sic etiam hoc videtur pulchre vidisse, sive propter artem sive propter naturam. Odysseam enim faciens non descripsit omnia quaecunque ipsi contingerunt, ut eum accepisse vulnus in Parnasso, et simulasse insaniam in coitione exercitus, ex quibus non erat necessarium, altero facto, alterum factum esse; sed circa unam actionem, qualem dicimus esse Odysseam, mansit, similiter et Iliadem.

Oportet igitur, 30

ut in aliis imitatricibus una imitatio unius est, sic et fabulam, quoniam actionis imitatio est, et unius esse et huius totius, et partes constare rerum sic ut transposita aliqua aut ablata diversum reddatur et moveatur totum: quod enim cum adest aut non adest, nihil facit quod appareat, id nec pars quidem est. 35

9

Manifestum autem est ex iis quae dicta sunt, non esse poetae munus facta dicere, sed qualia fieri debent et quae fieri possunt, secundum verisimile vel necessarium. nam historicus et poeta non

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo¹⁴⁴.

9

Diferencia entre la poesía y la historia

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad¹⁴⁵. En

1451^b ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἥδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ λαμποποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γινόμενα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατότα, τὰ δὲ γινόμενα φανερόν ἐστι δυνατότα· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα.

Ὁ δὲ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδαίαις ἐνίαις μὲν ἐν ἡ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεὶ ὁμοίως

1451^b efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa ¹⁴⁶); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes ¹⁴⁷; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibiades ¹⁴⁸.

eo, quod aut cum metro dicant aut sine metro, inter se differunt: 1451^b liceret enim, quae Herodoti sunt, in metris ponere, et nihilo minus esset historia quaedam cum metro quam sine metris. sed in hoc est differentia, quod unus quidem facta dicit, alter vero qualia fieri debent. quamobrem et res magis philosophica et 5 melior poesis est quam historia: nam poesis magis universalia, historia magis singularia dicit. est autem universale, cum exponitur quemadmodum tali talia contingat dicere aut facere secundum verisimile aut necessarium; id quod spectat poesis, nomina 10 imponens. singulare vero, quid Alcibiades fecerit aut passus sit.

Ac in comoedia quidem iam hoc manifestum factum est: nam cum constituerint fabulam per verisimilia, sic quaelibet nomina imponunt, et non ut iambici circa aliquem singularem faciunt.

In tragoedia autem factis nominibus haerent. causa vero est, 15 quod persuasibile est possibile; ac non facta quidem non credimus esse possibilia, facta vero manifestum est possibilia esse: non enim facta essent, si impossibilia essent.

Nec tamen non in aliquibus tragoediis unum aut duo sunt ex notis nominibus, alia 20 vero ficta, in quibusdam autem nullum, ut in Agathonis Flore:

Pues bien, en cuanto a la comedia, esto resulta claro; en efecto, después de componer la fábula verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares.

Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido ¹⁴⁹; 15 y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.

Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios; y en algunas nin- 20 guno, por ejemplo, en la Flor de Agatón, pues aquí tanto los

γάρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει.

Ὡστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαι εἰσὶν, ἀντ'
25 ἔχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώ-
ριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητῆς κατὰ τὴν μί-
μησιν ἐστίν, μιμείται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῇ γενό-
30 μενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦττον ποιητῆς ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων
ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι
καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν.

Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χεῖριςται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισ-
35 ὀδια μετ' ἄλληλα οὗτ' εἰκὸς οὗτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται
δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτοὺς, ὑπὸ
δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ
ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον, πολ-
1452^a λάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυ-

hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agrada menos ¹⁵⁰.

De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a las fábulas tradicionales sobre las que versan las tragedias. Sería,
25 en efecto, ridículo pretender esto, ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos, y sin embargo deleitan a todos ¹⁵¹.

De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones ¹⁵². Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos
30 poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta ¹⁵³.

similiter enim in hoc et res et nomina ficta sunt, et nihilo minus delectat.

Quare non omnino quaerendum est ut traditis fabulis, in quibus tragoediae versantur, haereamus: nam est ridiculum ²⁵ hoc quaerere, quoniam et nota paucis nota sunt, et tamen delectant omnes.

Manifestum igitur ex his poetam esse oportere magis fabularum effectorem quam metrorum, quatenus poeta secundum imitationem est, imitatur autem actiones. quamvis igitur contigerit facta pangere, nihilo minus poeta est. factorum ³⁰ enim nonnulla nihil prohibet talia esse qualia verisimile est fieri et possibilia esse, secundum quod ille ipsorum poeta est.

Simpli-
cium autem fabularum et actionum episodicae sunt pessimae. dico episodica fabulam, in qua episodica altera post altera esse ³⁵ neque verisimile neque necesse est. ac tales efficiuntur a malis quidem poetis propter ipsos, a bonis vero propter histriones: certamina enim facientes, et supra facultatem fabulam extendentes, distorquere saepenumero coguntur quod ex ordine est. ^{1452^b}

Quoniam autem non solum est perfectae actionis imitatio sed etiam terribilium et miserabilium, atque haec fiunt maxime talia, et magis, cum fiant praeter opinionem inter se; nam admirabile

De las fábulas o acciones simples ¹⁵⁴, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria ¹⁵⁵. Hacen esta clase de ³⁵ fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos ¹⁵⁶.

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras ¹⁵⁷; pues

5 μαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ
 τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα
 δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ
 ἀνδριᾶς ὁ τοῦ Μιτυος ἐν "Αργεὶ ἀπέκτεινεν τὸν αἵτιον τοῦ
 10 θανάτου τῷ Μίτιι, θεωροῦντι ἐμπεσὼν· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα
 οὐκ εἰκῇ γενέσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους
 μύθους.

10

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι·
 καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν, ὁπάρχου-
 σιν εὐθὺς οὕσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλὴν μὲν πράξιν, ἥς
 15 γινομένης, ὥσπερ ὥριστα, συνεχοῦς καὶ μιᾶς, ἄνευ περι-
 πετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετὰβασίς γίνεται, πεπλεγμένην
 δὲ ἔξ ἥς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ
 μετὰβασίς ἐστίν.

Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἔξ αὐτῆς τῆς συ-
 στάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν
 20 ἢ ἔξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει
 γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τὰδε διὰ τὰδε ἢ μετὰ τὰδε.

11

"Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πρᾶ-
 τομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ

5 así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar
 o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando
 parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis,
 en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre
 él mientras asistía a un espectáculo¹⁵⁸; pues tales cosas no pare-
 10 cen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente
 son más hermosas¹⁵⁹.

10

Fábulas simples y fábulas complejas

De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que
 también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo
 tales. Llamo simple a la acción¹⁶⁰ en cuyo desarrollo, continuo

sic habebunt magis quam si a casu et fortuna, quoniam et eorum
 quae a fortuna sunt, haec maxime admirabilia videntur quaecun-
 que tanquam ex industria apparent facta fuisse, sicuti statua
 Mityi Argis interfecit eum qui fuit causa interitus Mityi, cum in
 eius caput incidisset, dum ipse spectaret: videntur enim talia
 non temere facta esse; idcirco necesse est tales fabulas pulchrio-
 10 res esse.

10

Ac fabularum aliae simplices sunt aliae implexae. etenim
 actiones quarum imitationes fabulae sunt, ne aliud quaeramus,
 sunt tales. appello simplicem actionem, qua facta, ut definitum¹⁵
 est, continua et una, transitus fit sine peripetia vel agnitione.
 implexa est, ex qua cum agnitione aut peripetia aut ambabus
 transitus fit.

Haec autem oportet fieri ex ipsa constitutione fabu-
 lae, ut ex anteactis aut ex necessitate aut secundum verisimile²⁰
 haec fieri contingat. differt enim multum utrum haec propter
 haec an post haec fiant.

11

Est vero peripetia in contrarium eorum quae aguntur mutatio,
 ut dictum est; atque hoc, ut dicimus, secundum verisimile aut

y uno, tal como se ha definido¹⁶¹, se produce el cambio de fortuna¹⁵
 sin peripecia ni agnición¹⁶²; y compleja, a aquella en que el cam-
 bio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de
 ambas.

Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula,
 de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad
 o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas²⁰
 sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas¹⁶³.

11

Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético

Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según
 se ha indicado¹⁶⁴. Y esto, como decimos, verosímil o necesaria-

λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδί-
 25 ποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ
 πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν·
 καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ
 Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν
 πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι.

Ἀναγνώρισις

30 δέ, ὥπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν
 μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ
 δυστυχίαν ὀρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα
 περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.

Εἰσὶν

μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώρισεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ
 35 τὰ τυχόντα ἔστιν ὅτε, ὥπερ εἴρηται, συμβαίνει· καὶ εἰ πέ-
 πραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισις.

Ἄλλ' ἡ μά-

λιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη
 ἔστιν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον
 1452^b ἔξει ἢ φόβον, οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται·
 ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων
 συμβήσεται.

Ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἔστιν ἀναγνώρισις,
 αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἄτερος
 5 τίς ἐστιν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι, οἷον ἡ
 μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέσῃ ἀνεγνώρισθη ἐκ τῆς πέμψεως

mente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de
 25 alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al
 descubrir quién era, hizo lo contrario¹⁶⁵; y en el *Linceo*, éste es
 conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo¹⁶⁶;
 pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél
 se salva.

30 La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde
 la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio¹⁶⁷, de los
 destinados a la dicha o al infortunio¹⁶⁸. Y la agnición más per-
 perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo*¹⁶⁹. Ahora
 bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación

necessarium. ut in Oedipode, cum venisset nuntius tanquam laeti- 25
 tiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus adversus ma-
 trem, ut aperuit quisnam esset, contrarium fecit. et in Lynceo,
 cum ipse quidem duceretur ut moriturus, Danaus vero perseque-
 retur ut interfecturus, hunc quidem contigit ex rebus gestis mori,
 illum vero servari.

Agnitio autem est, ut etiam nomen significat, 30
 ex ignoratione in cognitionem mutatio, aut ad amicitiam aut ini-
 micitiam eorum qui ad prosperam fortunam vel adversam definiti
 sunt. ac pulcherrima agnitio est cum simul peripetiae fiunt, ut
 se habet in Oedipode.

Ac sunt quidem etiam aliae cognitiones.
 etenim ad inanimata pertinet agnitio, et ad quaecunque, ut dictum 35
 est, a fortuna aliquando esse contingit. et si fecit aliquis aut non
 fecit, licet agnoscere.

Sed quae maxime pertinet ad fabulam et
 quae maxime ad actionem, est ea quae dicta est: talis enim
 agnitio et peripetia aut misericordiam habebit aut metum; qua- 1452^b
 lium actionum tragoedia imitatio supponitur. praeterea vero et
 adversa fortuna uti et prospera in talibus continget.

Iam quoniam
 agnitio quorundam est agnitio, aliae quidem sunt alterius ad
 alterum solum, cum fuerit manifestus alter quis sit; aliquando 5
 vero ambos oportet agnoscere, ut Iphigenia ab Oreste agnita est

a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se 35
 ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado
 o no.

Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la
 acción es la indicada. Pues tal agnición y peripecia suscitarán
 compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la 1452^b
 tragedia, según la definición¹⁷⁰. Además, también el infortunio y
 la dicha dependerán de tales acciones.

Ahora bien, puesto que la agnición es agnición de algunos,
 las hay sólo de uno con relación al otro, cuando se descubre
 quién es uno de los dos; pero otras veces es preciso que se reco- 5
 nozcan mutuamente; por ejemplo, Ifigenia fue reconocida por

τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

- Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια
 10 καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν
 καὶ ἀναγνώρισις εἰρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ
 ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωθῆ θάνατοι καὶ αἱ περι-
 ωδυνῆαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12

- Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὥς εἶδеси δεῖ χρῆσθαι
 15 πρότερον εἵπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαίρεται
 κεχωρισμένα τάδε ἐστὶν· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορι-
 κόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον. κοινὰ μὲν
 ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.

- Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ
 20 παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ
 ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας
 μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ
 πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ

Orestes a causa del envío de la carta, pero él necesitaba otra agnición por parte de Ifigenia ¹⁷¹.

- Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y agni-
 10 ción. La tercera es el lance patético. De éstas, la peripecia y la
 agnición quedan explicadas; el lance patético es una acción des-
 tructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena ¹⁷², los
 tormentos, las heridas y demás cosas semejantes ¹⁷³.

12

Partes cuantitativas de la tragedia

- Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es pre-
 15 ciso usar como elementos esenciales ¹⁷⁴; pero desde el punto de

ex missione epistolae, illi autem erga Iphigeniam alia opus fuit agnitione.

Ac duae quidem fabulae partes circa haec sunt, peri-
 petia et agnitio. tertia vero est passio. atque ex his peripetia et 10
 agnitio expositae sunt. passio vero est actio habens vim interi-
 mendi aut graves dolores afferendi, ut quae in aperto sunt mor-
 tes et eiulationes et vulnerationes, et quaecunque talia.

12

Iam partes tragoediae, quibus ut formis oportet uti, prius
 diximus. at secundum quantitatem, et in quas ipsa dividitur sepa- 15
 ratas, hae sunt, prologus, episodium, exodus, choricum, et huius
 quidem una pars parodus altera vero stasimum. atque hae quidem
 communes omnium, propriae vero illae a scena et commi.

Ac
 prologus est pars integra tragoediae ante chori parodum, episo-
 dium pars integra tragoediae interiecta inter integros chóricos 20
 cantus, exodus pars integra tragoediae, post quam non est chori
 cantus. chorici autem parodus prima dictio integri chori, stasi-

vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las
 siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se sub-
 divide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas
 las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la
 escena ¹⁷⁵ y los comos.

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede
 al párodo ¹⁷⁶ del coro; el episodio, una parte completa de la tra- 20
 gedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte com-
 pleta de la tragedia después de la cual no hay canto del coro.
 De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo

ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμός δὲ θρήνος κοινός χοροῦ καὶ
25 ἀπὸ σκηνῆς.

Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι
πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται
κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

13

Ὡν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συν-
ιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔρ-
30 γον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις.

Ἐπειδὴ οὖν
δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλὴν
ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι
μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστίν),
πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπικεῖς ἄνδρας δεῖ μετα-
35 βάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ
φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μισρὸν ἐστίν· οὔτε τοὺς μο-
χθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ'
ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον
1453a οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστίν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν
ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόαν-
θρωπον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε
φόβον, ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὃ δὲ

el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo,
y el como, una lamentación común al coro y a la escena ¹⁷⁷.

25 Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es pre-
ciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista
cuantitativo y en las que se divide por separado, son las que aca-
bamos de enunciar.

13

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula

A qué se debe tender y qué es preciso evitar al construir las
fábulas, y por qué medios se alcanzará el efecto propio de la
30 tragedia, conviene exponerlo a continuación de lo que ahora se
ha dicho.

mum vero cantus chori sine anapaesto et trochaeo. at commus
lamentatio communis chori et a scena.

Ac partes quidem tra- 25
goediae, quibus oportet uti, prius dictae: at secundum quantita-
tem, et in quas ipsa dividitur separatas, hae sunt.

13

Quae vero oportet spectare et quae oportet cavere consti-
tutes fabulas, et unde erit tragoediae opus, sequitur ut dicamus
post illa quae adhuc dicta sunt.

Quoniam igitur constitutionem
pulcherrimae tragoediae oportet esse non simplicem sed nexam,
eamque terribilium et miserabilium imitationem (hoc enim pro-
prium huiusmodi est imitationis), primum quidem manifestum
est neque aequos viros mutatos apparere oportere ex prospera 35
fortuna in adversam, id enim non est terribile nec miserabile,
sed sceleratum; neque improbos ex infortunio in prosperam for-
tunam, id enim maxime omnium a tragoedia alienum est, quia
nihil habet eorum quae oportet: neque enim gratum hominibus
neque miserabile neque terribile est; neque rursus valde malum 1453a
ex prospera fortuna in adversam cadere: quod enim gratum est
hominibus, id quidem habet talis constitutio, sed neque miseri-
cordiam habet neque timorem: illa enim est circa eum qui in-

Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más
perfecta no debe ser simple, sino compleja ¹⁷⁸, y al mismo tiempo
imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión
(pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en
primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben
aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira 35
temor ni compasión, sino repugnancia ¹⁷⁹; ni los malvados, del
infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede
darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira
simpatía ¹⁸⁰, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el suma- 1453a
mente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructu-
ración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya
que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al

5 περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.

Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασί, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον 15 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην, ἣ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γινόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον 20 περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεως ἐστί.

Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο 25 δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν

5 que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.

Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad ¹⁸¹, sino por algún 10 yerro ¹⁸², siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes ¹⁸³ y los varones ilustres de tales estirpes ¹⁸⁴.

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble ¹⁸⁵, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha

digne adversa fortuna utatur, hic vero circa similem, quare neque 5 miserabile neque terribile apparet quod contingit.

Reliquus igitur est inter hos interiectus. est autem talis, qui neque virtute praestat et iustitia, neque propter vitium et pravitatem mutatur in adversam fortunam, sed propter errorem aliquem, eorum qui 10 sunt in magna existimatione et fortunae prosperitate, cuiusmodi Oedipus et Thyestes, et qui ex talibus familiis illustres viri sunt.

Necesse enim est egregie se habentem fabulam esse magis simplicem quam duplicem, ut quidam dicunt; et mutari non in prosperam fortunam ex adversa, sed contra ex prospera in adver- 15 sam, non propter improbitatem sed propter errorem magnum, aut talis personae qualis dictum est, aut melioris magis quam peioris.

Signum autem est etiam id quod observatur: nam antea quidem poetae quaslibet fabulas enumerabant, nunc vero circa paucas domos pulcherrimae componuntur tragoediae, ut circa Alcmaeonem et Oedipum et Orestem et Meleagrum et Thyestem 20 et Telephum, et quibuscumque aliis contingit aut atrocía pati aut facere.

Ac secundum artem quidem pulcherrima est tragoedia ex hac constitutione.

Quare et errant qui accusant Euripidem in eadem re, quod hoc faciat in tragoediis, et multae ipsius in 25

a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, 15 o de uno mejor antes que peor.

Y así lo confirma la experiencia. Al principio, en efecto, los poetas versificaban cualquier fábula; pero ahora las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo, en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo ¹⁸⁶ y 20 los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles.

Así, pues, la tragedia técnicamente más perfecta tiene la estructura dicha.

Por eso también cometen este mismo error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias ¹⁸⁷, muchas de las 25

τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἔστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὁρθόν' σημείον
δὲ μέγιστον' ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγι-
κώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ
Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εἶδ' οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγι-
30 κώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Δευτέρα δ' ἡ πρώτη
λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἔστιν σύστασις, ἡ διπλὴν τε τὴν σύστα-
σιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντί-
ας τοῖς βελτίστοι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ
τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ'
35 εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγω-
δίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ
κἂν οἱ ἔχθιστοι ᾧσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγι-
σθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀπο-
θνήσκει οὐδεις ὑπ' οὐδενός.

14

1453b "Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως
γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγ-
μάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ
καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν
5 ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν
ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ

cuales acaban en infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es
correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la
escena y en los concursos, tales obras son consideradas como las
más trágicas, si se representan debidamente, y Eurípides, aunque
no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante,
30 el más trágico de los poetas.

Viene en segundo lugar la estructuración que algunos conside-
ran primera, la cual tiene estructura doble, como la *Odisea*¹⁸⁸, y
termina de modo contrario para los buenos y para los malos.
Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues los
poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores¹⁸⁹.
35 Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino

adversam fortunam terminent. id enim rectum est, ut diximus.
ac signum maximum est, quod in scenis et certaminibus tales
maxime apparent tragicae, si recte dirigantur; et Euripides quam-
vis alia non bene disponat, hac tamen in parte inter poetas maxi-
me apparet tragicus.

30

Iam vero secunda constitutio est, quae a
quibusdam prima dicta est, eius fabulae quae duplicem habet
constitutionem, ut *Odyssea*, et desinit ex contrarietate melioribus
et peioribus. videtur autem esse prima propter theatrorum imbe-
cillitatem: nam poetae eam consequuntur morem gerentes spec-
tatoribus. atque haec ea non est quae a tragoedia proficiscitur
voluptas, sed magis comoediae propria: in ea enim fabula si
inimicissimi sint, ut Orestes et Aegisthus, amici tandem facti
exeunt et nullus per alterum moritur.

14

Ac licet quidem terribile et miserabile ex apparatu fieri, licet 1453b
vero etiam ex ipsa constitutione; id quod prius est et poetae
melioris. oportet enim etiam sine visu fabulam sic constitutam
esse, ut audiens res quae fiunt, et horreat et misereatur ex iis
5 quae contingunt. in quas perturbationes cadet ille qui Oedipodis

que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta
los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin
se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del
otro.

14

*La compasión y el temor deben nacer de la estructura
de la fábula*

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espec- 1453b
táculo¹⁹⁰, pero también de la estructura misma de los hechos,
lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe
estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga
el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo
5 que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula

Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Οἱ δὲ μὴ τὸ

φοβερὸν διὰ τῆς ὀψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες, οὐδὲν τραγωδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ
10 ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἑλέου καὶ φόβου διὰ μίμησεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φάνεται
15 τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν.

Ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλλεινὸν οὔτε ποῖων οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ
20 πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον ὄρεσθαι, ταῦτα ζητητέον.

Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέ-
25 ωνος· αὐτὸν δὲ εὗρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρη-

de Edipo¹⁹¹. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino
10 tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia¹⁹²; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio¹⁹³. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.

Veamos, pues, qué clase de acontecimientos se consideran
15 temibles, y cuáles dignos de compasión.

Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien,

fabulam audiat. efficere autem hoc per apparatus est magis artificii experts, et sumptus requirit.

Atque qui non solum terribile per apparatus sed monstruosum efficiunt, nihil commune habent cum tragoedia; non enim omnem a tragoedia oportet
10 voluptatem quaerere, sed propriam. quoniam vero ex misericordia et metu per imitationem poetam efficere oportet voluptatem, id in rebus efficiendum esse manifestum est.

Qualia igitur atrocía aut qualia miserabilia appareant, ex iis assumamus quae
15 contingunt.

Necesse autem est aut amicorum esse inter se tales actiones, aut inimicorum, aut neutrorum. quodsi inimicus inimicum occiderit, nihil miserabile, neque dum facit neque dum facturus est, monstrat, praeterquam in illa ipsa perturbatione. neque qui se neutro modo habent. quando autem in amicitiiis sunt
20 perturbationes, ut si frater fratrem aut filius patrem aut mater filium aut filius matrem occiderit aut occisurus fuerit aut tale aliquid aliud faciat, haec quaerere oportet.

Ac receptas quidem fabulas solvere non licet: dico autem ut Clytaemnestram occisam ab Oreste et Eriphylen ab Alcmaeone. ipsum vero invenire ac
25

si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas¹⁹⁴, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace
20 alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse¹⁹⁵.

Ahora bien, no es lícito alterar las fábulas tradicionales, por ejemplo que Clitemestra murió a manos de Orestes¹⁹⁶ y Erifila a las de Alcmeón¹⁹⁷, sino que el poeta debe inventar por sí mismo
25

οθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἵπωμεν σαφέστερον.

"Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποιοῦν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ 30 πράξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πράξει τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνώρισαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεύϊ.

Ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα, τὸν μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν, ἀναγνώρισαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πράξει ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.

Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξει χεῖριστον· τὸ τε γὰρ μιὰρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς 1454a ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πράξει δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράξει, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι· τὸ τε γὰρ μιὰρὸν οὐ πρόσεστιν, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

Κράτιστον δὲ 5 τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀν-

y hacer buen uso de las recibidas¹⁹⁸. Pero aclaremos a qué llamamos buen uso.

Es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a Medea matando a sus hijos. Pero 30 también es posible cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como el Edipo de Sófocles; en este caso, fuera de la obra, pero otras veces en la tragedia misma, como el Alcmeón de Astidamante¹⁹⁹ o el Telémaco del *Odiseo herido*²⁰⁰.

Y todavía puede haber una tercera posibilidad²⁰¹: que, estando 35 a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo²⁰². Fuera de éstas, no hay otra; pues

traditis recte uti oportet. idque quod dicimus se recte habere, apertius exponamus.

Licet enim sic actionem fieri ut antiqui faciebant, ut eam praestarent scientes et cognoscentes, quemadmodum occidentem filium Medeam Euripides fecit. ac licet agere ita ut ignorantes rem agant atrocem, postea vero amicitiam 30 agnoscant, ut Sophoclis Oedipus. atque hoc quidem extra actionem. in ipsa vero tragoedia, ut Alcmaeon Astydamanthis vel Telegonus in vulnerato Ulysse.

Praeterea tertium est, cum quis aliquid saevi propter ignorantiam facturus erat et priusquam faceret 35 agnovit. et praeter haec aliter non licet: aut enim facere necesse est aut non, et scientes aut non scientes.

Horum autem pessimum est, cum quis facturus fuit et non fecit: sceleratum enim habet et non tragicum, nam sine affectu est. quare nemo facit similiter nisi raro, ut in Antígona Creontem Haemon: nam fecisse secundum 1454a est. ac melius est ignorantem quidem fecisse, cum autem fecerit, agnovisse: sceleratum enim non adest, et agnitio stuporem gignit.

Optimum vero est postremum. dico autem ut in 5 Cresphonte Merope interfectura quidem filium erat, sed cum

necesariamente se actuará o no se actuará, y a sabiendas o sin saber lo que se hace.

Y, de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. Por eso ningún poeta presenta una situación semejante, a no ser rara vez; por 1454a ejemplo, en la *Antígona*, la de Hemón frente a Creonte²⁰³. Ejecutar la acción ocupa el segundo puesto²⁰⁴. Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca; pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora²⁰⁵.

Pero la situación mejor es la última; así, por ejemplo, en el 5 *Cresfontes*, Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo

εγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῇ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγωδαί εἰσιν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὖρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους, εἴρηται ἱκανῶς.

15

Περὶ δὲ τὰ ἥθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι. ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. ἕξει δὲ ἥθος μὲν ἕαν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προαίρεσιν τινα (ἢ τις ἂν) ᾖ, χρηστὸν δὲ ἕαν χρηστήν. ἔστιν δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή, καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαλόν ἐστιν.

Δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἥθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικί τὸ ἢ ἀνδρεῖαν ἢ δεινὴν εἶναι.

Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστοῦ τὸ ἥθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὥσπερ εἴρηται.

mata, sino que lo reconoce²⁰⁶, y, en la *Ifigenia*, la hermana a su hermano, y en la *Hele*, cuando el hijo se dispone a entregar a su madre, la reconoce²⁰⁷.

Por eso, como se dijo arriba²⁰⁸, las tragedias no se refieren a muchos linajes; pues buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas²⁰⁹; y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias.

Sobre la disposición de los hechos y sobre las cualidades que deben tener las fábulas, baste lo dicho.

agnovisset, non interfecit. et in Iphigenia soror fratrem. et in Helle filius matrem dediturus agnovit.

Quapropter, quod pridem dictum est, non circa multas sunt tragoediae familias: quaerentes enim non ab arte sed a fortuna huiusmodi fabulae confectionem invenerunt; itaque ad has domos coguntur occurrere, quibuscunque tales contigerunt perturbationes.

Ac de rerum constitutione, et quales fabulas esse oporteat, satis dictum est.

15

Ceterum de moribus quattuor sunt quae spectare oportet. unum quidem et primum, quomodo boni sint. habebit autem mores, si, ut dictum est, oratio aut actio manifestam efficiat praelectionem aliquam; malos quidem, si malam, bonos vero, si bonam. est vero hoc in unoquoque genere: etenim mulier est bona et servus, etiamsi fortasse ex his illud quidem peius, hoc omnino malum est.

Secundum est, quando sint convenientes: est enim virorum mos, sed non conveniens mulieri fortem vel terribilem esse.

Tertium quando sint similes: hoc enim aliud est ab eo quod est bonos et convenientes mores facere, ut dictum est.

15

Las cuatro cualidades de los caracteres

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos²¹⁰. Habrá carácter si, como se dijo²¹¹, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena²¹², y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil.

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible²¹³.

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho²¹⁴.

Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἄν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾗ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθεῖς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαῖον, οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὁρέστῃ, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὁ τε θρῆνος Ὀδυσσεύς ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρῃ.

Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.

Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἀνθρώπων εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δέεται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Ἐπεὶ δὲ μίμησις ἔστιν ἡ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. Un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del *Orestes*²¹⁵; de carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de Odiseo en la *Escila* y el parlamento de Melanipa²¹⁶, y de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Aulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego²¹⁷.

Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje

Quantum, quomodo aequales: tametsi enim inaequalis quidam sit qui praebet imitationem, et talibus moribus suppositus sit, tamen aequaliter inaequalem oportet esse. est autem exemplum improborum morum non ex necessitate, ut Menelaus in Oreste, eius vero quod non deceat et non conveniat, tum lamentatio³⁰ Ulyssis in Scylla, tum Menalippae dictio. at inaequalium in Aulide Iphigenia: nullam enim in partem similis est, dum orat, ei quae apparet posterius.

Oportet autem et in moribus, ut etiam in rerum constitutione, semper quaerere vel necessarium vel verisimile; et hoc post hoc fieri vel ex necessitate vel ex verisimilitudine.

Apparet igitur et solutiones fabularum ex ipsa oportere fabula contingere, et non ut in Medea a machina, et in Iliade^{1454b} ea quae sunt circa renavigationem. sed machina uti opus est ad ea quae sunt extra actionem, aut quaecunque ante facta sunt, quae fieri non potest ut homo sciat, aut quaecunque postea, quae egent praedictione et nuntiatione: omnia enim videre tribui⁵ mus diis. at sine ratione in rebus nihil esse oportet: sin minus, id extra tragoediam sit, ut quae sunt in Oedipode Sophoclis.

Quoniam autem tragoedia est meliorum imitatio, oportet nos imitari bonos formarum fictores. etenim illi cum tribuant pro-

hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.

Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma²¹⁸, y no, como en la *Medea*, de una máquina²¹⁹, o, en la *Iliada*, lo relativo al retorno de las naves²²⁰; sino que a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo²²¹. Pero no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de Sófocles²²².

Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, 10

ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμού-
μενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα
ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν, τοιούτους ὄντας, ἐπικεκίς ποιεῖν·
15 παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ
ἽΟμηρος. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ
τάς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ·
καὶ γὰρ κατ' αὐτάς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται
δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16

Ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἔστιν, εἴρηται πρότερον. εἶδη
20 δὲ ἀναγνώρισεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ἥ πλεῖσθη
χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν
σύμφυτα, οἷον «λόγχην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς» ἢ ἀστέρας
οἷους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπικτήτα, καὶ τούτων
τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περι-
25 δέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.

Ἔστιν δὲ καὶ
τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ
τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνώρισθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως
ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πλῖστεως ἔνεκα ἀτεχνό-

haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también
el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen
en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales,
debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles, cual
lo presentaron Agatón y Homero²²¹. Obsérvense, pues, estas cosas
15 y, además, las relativas a las sensaciones que forzosamente acom-
pañan al arte del poeta²²⁴; pues también aquí se puede errar
muchas veces. Pero de esto hemos dicho bastante en los escritos
publicados²²⁵.

priam formam, faciendo similes pulchriores fingunt. sic etiam
oportet poetam imitantem et iracundos et socordes et alia talia
habentes in moribus, cum tales sint, probitatis facere exemplum
ac duritiae, ut Achillem bonum etiam Homerus. iam vero haec
oportet servare, et ad haec ea quae sub sensum cadunt conse- 15
quentia poeticae, praeter illa quae sunt ex necessitate: etenim
secundum ipsa saepenumero contingit peccare. dictum autem est
satis de ipsis in editis libris.

16

Ac agnitio quid sit, dictum est prius. species autem agnitionis,
prima est quae maxime expers est artis et qua plurimi utuntur 20
propter penuriam, quae per signa fit; eaque partim innata, ut
lanceam quam Terrigenae ferunt, aut stellas, quales in Thyeste
dicit Carcinus; partim adventicia, aut in corpore, ut cicatrices,
aut extra, ut monilia, et ut in Tyrone per scapham. 25

Ac licet his
uti vel melius vel peius, ut Ulysses per cicatricem aliter agnitus
est a nutrice, aliter a subulcis. et sunt quidem, quae fidei causa

16

Varias especies de agnición

Qué es la agnición, quedó dicho antes²²⁶. En cuanto a las
especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y la 20
más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales.
Y, de éstas, unas son congénitas, como «la lanza que llevan los
Terrígenas»²²⁷, o estrellas como las que describe Cárcino en su
*Tiestes*²²⁸; otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el
cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares,
o como en la *Tiro* mediante una cestilla²²⁹. 25

Por lo demás, de estas señales se puede usar mejor o peor;
así Odiseo, por su cicatriz, fue reconocido de un modo por su
nodriza y de otro por los porqueros²³⁰. Son, en efecto, más ajenas
al arte las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta

τεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους.

Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἄλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διὸ τι ἐγγὺς τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή.

Ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθεσθαί τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένοισι, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνοιο ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνώρισθαι.

Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὁμοίως τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἄλλ' ἢ ὁ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν.

Καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτοῦ ἀπολύται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συν-

clase; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la pro-
1455a ducida en el Lavatorio, son mejores ²³¹.

Vienen en segundo lugar ²³² las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas; así Orestes, en la *Ifigenia*, dio a conocer que era Orestes; ella, en efecto, se da a conocer por la carta, pero él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, mas no la fábula ²³³.
35 Por eso aquí se anda cerca del error mencionado, pues también él habría podido llevar algunas señales. Y en el *Tereo* de Sófocles, la voz de la lanzadera ²³⁴.

La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver
1455a algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues,

adhibentur, magis artis expertes, etiam huiusmodi omnes. quae vero ex peripetia, ut quae in Niptris, meliores.

Secundae sunt quae a poeta factae sunt. itaque expertes artis, ut Orestes in Iphigenia agnovit sororem agnitus ab ipsa. haec quidem agnita per epistolam, ille vero per signa. ac ipse quidem dicit quae vult poeta, sed non fabula. quare a dicto peccato non longe abest, 35 licebat enim quaedam interponere. etiam in Sophoclis Tereo radii vox.

Tertia agnitio est quae per memoriam fit, cum quis sentit aliquid videndo, ut quae in Cypriis Dicaeogenis: cum enim picturam inspexisset, luxit; et quae in Alcinoi apologo: citharoedum audiens et recordatus lacrimavit; unde agniti sunt. 1455a

Quarta quae ex syllogismo, ut in Choephoris, quia similis quidam venit: atqui similis nullus praeterquam Orestes: ergo iste venit. 5

Et quae Polyidis sophistae de Iphigenia: verisimile namque est Orestem ratiocinari et sororem immolatam esse et ipsi contingere immolari. et in Tydeo Theodectis, quod cum venisset ut inventurus filium, ipse periit. et quae in Phoenidibus: cum enim locum 10

al ver el retrato, se echó a llorar ²³⁵, y la del relato de Alcínoo, pues, al oír al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas ²³⁶, y así fueron reconocidos ²³⁷.

La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste ²³⁸.

Y la del sofista Políido acerca de *Ifigenia* ²³⁹; pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él le correspondía ser sacrificado. Y, en el *Tideo* de Teodectes ²⁴⁰, [Tideo dice] que, habiendo llegado con la esperanza de hallar a su hijo, perece él mismo. Y la de los *Finidas* ²⁴¹; 10

ελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα.

Ἔστιν δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεὶ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδὲνα, 15 πεπονημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἰ γε τὸ τόξον ἔφη γνῶσεσθαι ὁ οὐχ ἐωράκει· τὸ δὲ ὧς δὴ ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι, παραλογισμός.

Πασιδὼν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους 20 Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεπονημένων σημείων καὶ περιδεραιῶν. δεῦτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπ-εργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς 25 πρᾶττομένοις, εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῆει, ὁ μὴ ὄρωντα τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων

pues, al ver ellas el lugar, coligen su sino: que estaban destinadas a morir allí, pues allí también habían sido expuestas.

Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco, y que nadie más lo hiciera, es invención del poeta 15 y una hipótesis²², lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo²³.

La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, 20 en efecto, que quisiera confiar una carta²⁴. Tales agniciones son

vidissent, ratiocinatae sunt fatum, quod fato statutum esset ipsis moriendum esse: etenim ibi expositae sunt.

Est etiam quaedam composita ex paralogismo theatri, ut in Ulysse falso nuntio: hic enim inquit se arcum cogniturum, quem non viderat; ille vero 15 quasi is agnovisset, propterea paralogismum fecit.

Omnium autem optima agnitio est, quae ex ipsis rebus est, facta consternatione per verisimilia, ut in Sophoclis Oedipode et Iphigenia: verisimile 20 enim est eam velle dare litteras: tales enim solae sine factis signis et monilibus sunt. at secundae sunt quae per syllogismum fiunt.

17

Fabulae autem sunt constituendae et elocutione conficiendae quam maxime ante oculos ponendo: sic enim evidentissime perspicies, tanquam rebus ipsis praesens fuerit dum gerebantur, inveniet quod decet, et ipsum minime fallent subcontraria. signum 25 autem huius rei est quod reprehenditur in Carcino: Amphiaras enim e fano exiit; quod fefellit spectatorem non videntem: in scena vero lapsus est, aegre ferentibus id spectatoribus. quantum

las únicas libres de señales artificiosas y collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo.

17

Consejos a los poetas

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones²⁵. Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo viera, pasaba inadvertido al espectador²⁶, y en la escena fracasó la

τοῦτο τῶν θεατῶν. ὅσα δὲ δυνατόν, καὶ τοῖς σχήμασιν
 30 συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως
 οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος
 καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ
 ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ
 ἐκστατικοὶ εἰσιν.

Τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους
 1455^b δεῖ καὶ αὐτὸν ποιῶντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισο-
 διοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθό-
 λου, οἷον τῆς 'Ιφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανι-
 σθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυθείσης δὲ εἰς ἄλλην
 5 χώραν, ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε
 τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν
 τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνείλεν ὁ θεὸς διὰ τινὰ αἰτίαν ἔξω τοῦ
 καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὃ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν
 δὲ καὶ ληφθεὶς, θύεσθαι μέλλων, ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὥς Εὐρι-
 10 πίδης εἴθ' ὥς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι
 οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι,
 καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία.

Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ
 ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεία τὰ ἐπεισόδια,

obra, por no soportar esto los espectadores. Y, en lo posible,
 30 perfeccionándolas también con las actitudes²⁴⁷; pues, partiendo
 de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están
 dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado
 y encoleriza el que está irritado²⁴⁸. Por eso el arte de la poesía
 es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se
 amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácil-
 mente²⁴⁹.

Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno
 1455^b mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después
 introducir los episodios y desarrollar [el argumento]²⁵⁰. He aquí
 cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de *Ifigenia*.

autem fieri potest, oportet figuris exornando exercere poesim:
 maxime enim persuasibiles sunt ab eadem natura, qui in pertur- 30
 bationibus sunt; quamobrem et fluctuare facit fluctuans, et ad
 iram concitat iratus verissime. itaque ingeniosi poetica est vel
 furore perciti: ex his enim alii quidem bene fortunati, alii vero
 extra se positi sunt.

Hos autem sermones oportet esse factos, et ipsum
 facientem exponere in universum, deinde episodiis uti, eaque 1455^b
 inserere. dico vero sic universum spectari, ut Iphigeniae. cum
 esset immolata quaedam virgo sublataque immolantibus non ma-
 nifesto ac comportata in aliam regionem, in qua lex erat hospites
 deae immolare, hoc sacerdotium obtinuit. tempore autem sequenti 5
 fratri sacerdotis huc venire contigit propter nescio quid, quoniam
 responsum dedit deus propter aliquam causam, quae extra uni-
 versum est, eo venire: sed quamobrem, id extra fabulam est. cum
 vero venisset et captus esset, dum immolandus esset, agnovit,
 sive ut Euripides sive ut Polyides fecit, dicens secundum verisi- 10
 mile non solum sororem sed etiam ipsum sacrificari oportuisse,
 et hinc salutem.

Post haec cum quis iam nomina supposuerit,
 eum episodiis uti oportebit. et quando erunt propria episodía,

Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supie-
 ran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde
 era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue 5
 investida de este sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó
 allí el hermano de la sacerdotisa; pero [decir que] porque el
 dios le había ordenado, por alguna causa ajena a lo general, ir
 allí, y con qué objeto, es ajeno a la fábula²⁵¹. Llegado que fue,
 lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer²⁵²,
 o bien como lo imaginó Eurípides, o como Políido, diciendo con 10
 verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana
 sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación.

A continuación, puestos ya los nombres a los personajes,
 introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, como,

οἶον ἐν τῷ 'Ορέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σω-
15 τηρία διὰ τῆς καθάρσεως.

Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τοῦτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ 'Οδυσσεύς (οὐ) μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημούντος τινος ἔτη πολλά καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρή-
20 ματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβου-
λεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας
τινὰς αὐτόν, ἐπιθέμενος, αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς δι-
έφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18

"Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις· τὰ
25 μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ
λοιπὸν ἡ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς
μέχρι τοῦτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβάλλει
εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς
μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου
30 δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ

en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación
15 mediante la purificación²⁵³.

Ahora bien, en los dramas los episodios son breves, mientras
que la epopeya cobra extensión por ellos. En efecto, el argumento
de la *Odisea* (no) es largo: un hombre anda lejos de su país
muchos años, vigilado de cerca por Posidón²⁵⁴ y solitario; mien-
tras tanto, la situación en su casa es tal que sus bienes son
20 consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas.
Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reco-
nocer él mismo por algunos²⁵⁵, lanzándose al ataque, se salva
él y destruye a sus enemigos. Lo propio es, efectivamente, esto;
lo demás son episodios.

considerare, ut in Oreste insania, propter quam captus est, et
salus per expiationem. 15

Ac in dramatibus quidem episodica concisa
sunt, epopoeia vero his producitur. Odysseae enim longus sermo
est, de quodam multos annos peregrinante et observato a Neptu-
no, et dum solus esset; et praeterea sic se habentibus domesticis
rebus ut fortunae ipsius a procis consumerentur et filius insidiis 20
peteretur, ipse venit tempestatibus perturbatus, et cum quosdam
agnovisset, ipsos decipiens ipse quidem servatus est, inimicos
vero perdidit. ac proprium quidem est hoc, alia vero episodica.

18

Est autem omnis tragoediae una quidem pars nexus, altera
vero solutio. ea quidem quae sunt extra, et aliqua eorum quae 25
intra, saepenumero sunt nexus, reliquum vero est solutio. dico
autem nexum esse eum qui a principio est usque ad eam partem
quae postrema est, ex qua transit in prosperam fortunam vel
adversam, solutionem vero, quae est a principio transitus usque
ad finem, ut in Lynceo Theodectis nexus sunt ea quae gesta sunt 30

18

Nudo y desenlace de la tragedia. Unidad de la acción.

El coro

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos
que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro 25
son con frecuencia el nudo²⁵⁶; lo demás, el desenlace. Es decir,
el nudo llega desde el principio²⁵⁷ hasta aquella parte que precede
inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha,
y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin; por
ejemplo, en el *Linceo* de Teodectes constituyen el nudo los
hechos anteriores y la captura del niño y también la de ellos²⁵⁸... 30

πάλιν ἢ αὐτῶν, λύσις δ' ἢ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

Τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέγχθη), ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἥς τὸ ὄλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητική, οἷον οἱ τε 1456a Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεὺς· τὸ δὲ τέταρτον..., οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾧδου.

Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε 5 καὶ ὥς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἑκάστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἐκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιούσι τὸν ἕνα υπερβάλλειν.

Δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκή καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εἰ 10 λούουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω αἰεὶ κροτεῖσθαι.

Χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνήσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποικὸν σύστημα τραγωδίας—ἐποποικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον—οἷον εἰ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν 15 δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. ση-

y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin.

Las especies de tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes²⁵⁹): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética, como los *Ayantes*²⁶⁰ y los 1456a *Ixiones*²⁶¹; la de carácter²⁶², como las *Ftíotides*²⁶³ y el *Peleo*²⁶⁴; y la cuarta especie...²⁶⁵, como las *Fórcides* y el *Prometeo* y cuantas se desarrollan en el Hades²⁶⁶.

Pues bien, hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o, si no, las más importantes y el mayor número 5 posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno.

et pueri sumptio, at solutio, quae est ab obiectione mortis usque ad finem.

Tragoediae species sunt quattuor: tot enim etiam partes dictae sunt. una quidem implexa, cuius totum est peripetia et agnitio; altera vero affecta, ut Aiaces et Ixiones; tertia morata, 1456a ut Phthiotides et Peleus; quarta, ut Phorcides et Prometheus, et quaecunque apud inferos.

Ac omnia quidem maximopere conandum est ut habeantur: sin autem, maxima et plurima, praesertim ut nunc criminationem obiiciunt poetis. cum enim 5 boni fuerint secundum unamquamque partem poetae, unum superare singulos in proprio bono dignum existimant.

Iustum autem est et tragoediam aliam et eandem dicere nihil fortasse ob fabulam. hoc vero intelligitur in iis quarum eadem plicatio et solutio est. multi autem qui bene plicarunt, solvunt male. ac ambo sem- 10 per cum plausu excipi oportet.

Et oportet, quod dictum est saepe, in memoriam revocare, et non efficere ut tragoedia sit epopoeica constitutio. dico epopoeicam, quae multas fabulas continet, ut si quis totam fabulam Iliadis conficiat. ibi enim propter longitudinem partes assumunt convenientem magnitudinem. in dramatibus vero multum praeter existimationem accidit. 15

Pero quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma²⁶⁷; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace. Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre 10 aplaudidas²⁶⁸.

Hay que recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de un conjunto épico una tragedia²⁶⁹ —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la *Iliada*²⁷⁰. Allí, en efecto, gracias a la extensión, cobran las partes la amplitud conveniente; pero en los dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba. 15

μείον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, (ἦ) Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πρᾶγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας (δ') ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ ἔστιν δὲ τοῦτο εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκός γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἁδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· δὲ ἐμβόλιμα ἁδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἁδεῖν ἢ εἰ μῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

19

Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν.

Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης

Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilión; y no por partes como Eurípides, o la historia de Níobe²⁷¹, y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo.

En cambio, en las peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden²⁷²; pues esto es trágico y agradable²⁷³. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil²⁷⁴.

En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los

signum vero est, quod quicumque expugnationem Ilii totam fecerunt et non secundum partem, ut Euripides Hecubam et non ut Aeschylus, vel labuntur vel male certant, siquidem Agathon in hoc solo lapsus est.

In peripetiis autem et in simplicibus rebus assequuntur quod volunt, per admirabile: tragicum enim hoc et gratum hominibus. est autem hoc, quando sapiens quidem sed cum improbitate deceptus fuerit, ut Sisyphus, et fortis quidem sed iniustus superatus sit. atque hoc verisimile est, ut Agathon dicit: verisimile enim est multa fieri etiam praeter verisimile.

Et existimandum est chorum esse unum de histrionibus et partem totius, ac simul contendere, non ut apud Euripidem, sed ut apud Sophoclem. quae verò conceduntur aliis, magis sunt fabulae et tragoediae alterius. quamobrem embolima canunt, cum primus Agathon rem talem inceperit. atqui quid interest, si quis embolima canat, vel dictionem ex alio in aliud accommodet?

19

Ac de aliis quidem iam dictum est. reliquum vero est de elocutione vel sententia dicere.

Ac quae pertinent quidem ad sententiam, in libris de rhetorica posita sunt: hoc enim methodi

actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción²⁷⁵, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia²⁷⁶; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica²⁷⁷. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?

19

Sobre el pensamiento y la elocución

De las otras partes hemos hablado ya. Réstanos hablar de la elocución y del pensamiento.

Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina.

τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύοναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον 1456^b ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας.

Δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἡ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἡδέα καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν, ἐν μὲν ἐστὶν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, 10 ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις, καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον.

Παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἡ ἄγνοια οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὃ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. 15 τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτηθῆναι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν «μῆνιν αἰεὶ δε θεά»; τό γὰρ κελεῦσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ μὴ, ἐπιταγὴς ἐστίν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὅν θεώρημα.

Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira 1456^b y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir ²⁷⁸.

Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí ²⁷⁹ deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice ²⁸⁰. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso?

illius magis est proprium. sunt autem secundum sententiam ea quaecunque ab oratione paranda sunt. et eorum partes sunt tum demonstrare et solvere, tum perturbationes parare, ut misericordiam vel metum vel iram et quaecunque talia; tum praeterea 1456^b amplificare et diminuire.

Manifestum autem est et in actionibus utendum esse iisdem formis, cum miserabilia aut terribilia aut magna aut verisimilia parare oportuerit; nisi quod ea sola differentia est, quod haec quidem apparere sine doctrina oportet, quae 5 vero in oratione posita sunt, a dicente parari et per orationem fieri. quod enim esset dicentis munus, si apparerent iucunda et non per orationem?

Eorum vero quae pertinent ad elocutionem una species est contemplationis, quae considerat figuras elocutionis, quas scire est histrionicae, et eius qui talem habeat architectonicam, ut quid sit mandatum et quid precatio et narratio et mina et interrogatio et responsio, et si quid aliud huiusmodi.

Ab horum enim cognitione vel ignorantia nulla reprehensio in poeticam affertur, quae curanda sit. qui enim fieri potest ut aliquis existimet errorem commissum esse in iis quae Protagoras 15 reprehendit, quod putans precari praecipit, dicens «iram diva cane?», nam iubere, inquit, ut aliquid faciat aut non faciat, praecipitio est. quamobrem omittatur, ut quae alterius et non poeticae sit contemplatio.

Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que pueden considerarse lo constituyen los modos de la elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe 10 dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.

Pues en cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria. ¿Cómo, en efecto, puede considerarse error lo que Protágoras censura 15 [en Homero] cuando alega que, creyendo suplicar, ordena, al decir «Canta, oh diosa, la cólera...»? Pues mandar hacer o no hacer algo —afirma— es una orden. Quede, pues, esta consideración a un lado, como propia de otro arte y no de la poética.

20

20 Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τὰδ' ἐστὶ τὰ μέρη· στοιχείον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πῶσις, λόγος.

Στοιχείον μὲν οὖν ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἄλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἶσιν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοι-
25 χεῖον.

Ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. ἔστιν δὲ φωνῆεν μὲν <τό> ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ
30 τῶν ἐχόντων τινὰ φωνήν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ.

Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασιν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύ- τητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.

Συλλαβή

35 δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῆν ἔχον- τος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβή καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφοράς τῆς μετρικῆς ἐστίν.

Σύνδεσμος δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος ἢ οὐ-
1457^a τε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων

20

Las partes de la elocución

20 Las partes de toda la elocución son éstas²⁸¹: elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación.

Elemento²⁸² es una voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencio- nal²⁸³; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento.

25 Son partes de ésta el [elemento] vocal, el semivocal y el mudo. Es vocal el que sin percusión²⁸⁴ tiene sonido audible; semivocal,

20

Iam vero elocutionis omnis hae sunt partes, elementum, 20 syllaba, coniunctio, nomen, verbum, articulus, casus, oratio.

Ac elementum quidem est vox individua, non omnis, sed ex qua naturaliter vox fit quae intelligi possit: etenim beluarum sunt voces individuae, quarum nullam elementum voco.

Huius 25

autem partes sunt tum vocale tum semivocale tum mutum. atque vocale est, quod sine ictu vocem habet quae audiri potest, ut α et ω; semivocale, quod cum ictu vocem habet quae audiri potest, ut σ et ρ; mutum, quod cum ictu per se quidem nullam habet vocem, sed cum habentibus aliquam vocem fit huiusmodi 30 ut audiri possit, ut γ et δ.

Atque haec inter se differunt tum figuris oris tum locis tum crassitudine tum tenuitate tum longi- tudine tum brevitate, praeterea vero acumine et gravitate et medio, de quibus singulis in metricis convenit contemplari.

Syllaba est vox significationis expers, composita ex muto et 35 vocem habente: etenim γρ sine α syllaba est, et cum α, ut γρα. sed et horum intueri differentias metricae est.

Coniunctio est vox significationis expers, quae neque impedit neque facit vocem 1457^a

el que con percusión tiene sonido audible, como Σ y Ρ²⁸⁵; mudo, el que con percusión no tiene por sí ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ. 30

Los elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la métrica²⁸⁶.

Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento 35 mudo y de otro que tiene sonido; pues ΓΡ es sílaba sin Α y con Α, como ΓΡΑ²⁸⁷. Pero también la consideración de estas diferen- cias corresponde a la métrica.

Conjunción es una voz sin significado, que ni impide ni pro- duce una sola voz significativa apta por naturaleza para compo- 1457^a

φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι, καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὐτήν, οἷον μὲν, ἦτοι, δέ· ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μίας, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν.

Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ· οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα· ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνήν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου.

Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου, ἥς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὐτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὥς καὶ αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδῶρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει.

Ῥῆμα δέ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου, ἥς οὐδέν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δέ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δέ τὸν παρεληλυθότα.

Πτώσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος, ἢ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖνον, καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἢ δέ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἢ δέ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ'

nerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase, por ejemplo μὲν, ἦτοι, δέ; o bien una voz sin significado apta por naturaleza para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa ²⁸⁸.

Artículo es una voz sin significado, que indica el comienzo, el término o la división de una frase; por ejemplo ἀμφί, περὶ, etcétera; o bien una voz sin significado, que ni impide ni produce de varias voces una sola voz significativa, y es apta por naturaleza para ser puesta en los extremos y en el medio ²⁸⁸.

Nombre es una voz convencional ²⁸⁹ significativa, sin idea de tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma;

unam significativam, quae ex pluribus vocibus componatur, tam in extremis quam in medio, nisi congruerit in principio orationis ponere per se, ut μὲν, ἦτοι, δέ, vel vox non significativa ex pluribus quidem vocibus una sed significativis, idonea quae faciat unam vocem.

Articulus est vox significationis expers, orationis initium aut finem aut distinctionem indicans, ut τὸ φημί, τὸ περὶ et alia. vel vox significationis expers, quae neque impedit neque facit vocem unam significativam ex pluribus vocibus, idoneam quae componatur et in extremis et in medio.

Nomen est vox composita significativa sine tempore, cuius pars nulla est per se significativa: nam in duplicibus non utimur ut etiam ipsum per se significet, veluti in Theodoro illud δῶρον non significat.

Verbum est vox composita significativa cum tempore, cuius per se pars nulla significat, ut etiam in nominibus. illud enim homo vel album non adsignificat quando: at illud ambulat vel ambulavit adsignificat, alterum quidem praesens tempus, alterum vero praeteritum.

Casus est nominis aut verbi, unus quidem secundum id quod est huius vel huic significans, et quaecunque talia; alter vero secundum id quod uni vel multis, ut homines vel homo; alius autem secundum ea quae ad gestum pertinent,

pues en los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado ²⁹⁰.

Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, «hombre» o «blanco» ²⁹¹ no significan cuándo, pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo.

El caso ²⁹² es propio del nombre o del verbo, y significa unas veces la relación de «de» o de «para» y demás semejantes; otras veces la singularidad o pluralidad, por ejemplo «hombres», «hombre», o bien los modos de expresarse el que habla, por ejem-

ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε πτωσίς ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν.

Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἥς ἔνια μέρη καθ' αὐτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ
 25 ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὀρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μὲντοι αἰεὶ τι σημαῖνον ἔξει, οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. εἰς δὲ ἐστὶ λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον ἡ Ἰλιάς μὲν
 30 συνδέσμφ εἰς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

21

Ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω· ὁ μὴ ἐκ σημανόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημανόντων
 35 σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα, καὶ πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἑρμοκαῖ-
 1457^b κόξανθος * *. ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον.

Λέγω δὲ κύριον μὲν τῷ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ τῷ ἕτεροι· ὥστε φανερόν· ὅτι καὶ γλῶτ-

plo el de pregunta o mandato; pues «¿caminó?» y «¡caminal!» es un caso de un verbo según estas especies.

Enunciación²⁹³ es una voz convencional significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda
 25 enunciación consta de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo²⁹⁴; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como «Cleón» en «Cleón camina». La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo, la *Iliada* es una enunciación por unión,
 30 y la definición del hombre, por significar una sola cosa²⁹⁵.

ut per interrogationem vel praeceptionem. nam *ambulavit?* vel *ambula* casus verbi secundum has species est.

Oratio est vox composita significativa, cuius aliquae partes per se significant aliquid: nec enim omnis oratio ex verbis constat et nominibus,
 25 quemadmodum hominis definitio, sed contingit sine verbis esse orationem, atqui partem semper quampiam significantem habebit, ut in illo «*ambulat Cleon*» id ipsum *Cleon*, una autem est oratio duobus modis: aut enim quae unum significat, aut quae ex pluribus coniunctionibus est, ut *Ilias* quidem est coniunctione una, hominis vero definitio eo quod unum significet.
 30

21

Iam nominis species una quidem simplex est (voco simplicem, quae constat ex non significantibus) altera vero duplex; atque haec partim ex significante et non significante, partim ex significantibus constat. potest etiam esse triplex et quadruplex nomen,
 35 et multiplex, ut multa Megaliotharum, Hermocaoxanthus. omne autem nomen est aut proprium aut lingua aut translatio aut orna-
 1457^b tus aut factum aut protractum aut subtractum aut immutatum.

Voco proprium quo utuntur singuli, linguam illud quo diversi. quamobrem apparet fieri posse ut lingua et proprium sit

21

Sobre las especies del nombre

En cuanto a las especies del nombre²⁹⁶, uno es simple, y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ «tierra»; y otro, doble, y éste se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre²⁹⁷, o bien de partes significativas. Puede también haber nombres triples, cuádruples e incluso
 35 múltiples, como la mayoría de los nombres de los masalotas, por ejemplo Hermocaojanto²⁹⁸... Todo nombre es usual, o pala-
 1457^b bra extraña²⁹⁹, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado.

Llamo usual al que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, a la que usan otros; de suerte que, evidente-

5 ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατόν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ·
τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

Μετα-

φορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ, ἢ ἀπὸ τοῦ
γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶ-
δους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν
10 ἐπὶ εἶδος, οἷον «νηὺς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν»· τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν
ἐστάναι τι. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος «ἦ δὴ μυρὶ' Ὀδυσ-
σεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν»· τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστὶν, ᾧ νῦν ἀντὶ
τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον «χαλκῷ
ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας» καὶ «τεμὼν ἀτειρεὶ χαλκῷ»· ἐνταῦθα
15 γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν·
ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστὶν.

Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν
ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον
πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ
ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον· καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ'
20 οὗ λέγει πρὸς δ ἐστι. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς
Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἀρῇ· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα
Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἀρεως. ἢ δὲ γῆρας πρὸς
βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆ-
ρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου
25 ἢ δὴσμάς βίου. ἐνίοις δ' οὐκ ἐστὶν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνά-
λογον, ἀλλ' οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν

5 mente, un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual,
mas no para los mismos; σίγυνον, en efecto, es usual para los
chipriotas, y para nosotros, palabra extraña³⁰⁰.

Μετάφορα es la traslación de un nombre ajeno, o desde el
género a la especie, o desde la especie al género, o desde una
especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por «desde
10 el género a la especie» algo así como «Mi nave está detenida»³⁰¹,
pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la
especie al género: «Ciertamente, innumerables cosas buenas ha
llevado a cabo Odiseo»³⁰², pues «innumerable» es mucho, y aquí
se usa en lugar de «mucho». Desde una especie a otra especie,
como «habiendo agotado su vida con el bronce» y «habiendo

idem, non autem iisdem: nam sigynon Cypriis est proprium, 5
nobis lingua.

Translatio est nominis alieni illatio, aut a genere ad
speciem, aut a specie ad genus, aut a specie ad speciem, aut
secundum proportionem. dico a genere ad speciem, ut «navis
autem mihi haec stetit»: nam in portu esse stare quoddam est. 10
a specie ad genus, «iam decem milia Ulysses bona egit»: nam
decem milia multa sunt, quibus nunc usus est pro multis. a
specie ad speciem, ut «aere animum cum hausisset, incidit inde-
fesso aere». hic enim haurire pro incidere et incidere pro haurire 15
dixit: ambo enim sunt quoddam auferre.

Proportionem dico,
quando similiter se habeat secundum ad primum ac quartum
ad tertium. nam dicet pro secundo quartum aut pro quarto secun-
dum, et interdum apponunt pro quo dicit ad quod est. dico autem, 20
ut similiter se habet poculum ad Bacchum et scutum ad Martem:
dicet igitur et scutum poculum Martis et poculum scutum Bacchi.
praeterea similiter se habet vespera ad diem et senectus ad vitam:
dicet igitur vesperam senectutem diei et senectutem vesperam
vitae, vel ut Empedocles, occasum vitae. nonnullis vero non est 25
nomen positum eorum quae sunt ex proportione, sed nihilo minus

cortado con duro bronce», pues aquí «agotar» quiere decir 15
«cortar» y «cortar» quiere decir «agotar»; ambas son, en efecto,
maneras de quitar³⁰³.

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término
sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse
el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto;
y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término susti- 20
tuido³⁰⁴. Así, por jemplo, la copa es a Dioniso como el escudo
a Ares; [el poeta] llamará, pues, a la copa «escudo de Dioniso»,
y al escudo, «copa de Ares». O bien, la vejez es a la vida como
la tarde al día; llamará, pues, a la tarde «vejez del día», o como
Empédocles³⁰⁵, y a la vejez, «tarde de la vida» u «ocaso de la
vida». Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar 25
de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la

καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται «σπείρων θεοκτίστην φλόγα». ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ' ἄοινον.

Πεποιημένον δ' ἐστὶν ὅ, ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν, αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἓνια εἶναι τοιαῦτα, 35 οἷον τὰ κέρατα ἔρυνυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. ἐπεκτεταμένον 1458^a δὲ ἐστὶν ἢ ἀφηρημένον τὸ μὲν ἔαν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δὲ ἂν ἀφηρημένον τι ἢ αὐτοῦ· ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόλης καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφηρημένον δὲ οἷον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ «μία γίνεται ἀμφοτέρων δψ». ἐξηλ- 5 λαγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπη τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ «δεξιτερὸν κατὰ μαζόν» ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ· ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ καὶ 10 ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶν δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ

semilla es «sembrar», pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho 30 «sembrando luz de origen divino». Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo «copa», no «de Ares», sino «sin vino» 306

Nombre inventado es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta; parece, en efecto, que hay algunos de esta clase, por ejemplo ἔρυνυγας con el sentido de «cuernos» y ἀρητῆρα con el de «sacerdote» 307. Puede ser 35 1458^a también alargado o abreviado; es lo primero, si emplea una vocal más larga que la suya propia o una sílaba intercalada;

similiter dicetur, ut illud, semen quidem iacere, serere, flammam vero emitti a sole sine nomine est: sed similiter se habet hoc ad solem et serere ad semen, quamobrem dictum est «serens a 30 deo conditam flammam». ac licet uti hoc translationis modo et aliter, ut cum appellaverit id quod alienum est, neget aliquid eorum quae propria sunt; ut si scutum dicat poculum non Martis, sed sine vino.

Factum est quod, ab aliquibus prorsus non appellatum, ipse ponit poeta: videntur enim aliqua esse talia, ut cornua ἔρνυγας et sacerdotem ἀρητῆρα. protractum est vel sub- 35 tractum, illud quidem, si vocali longiore usum fuerit quam propria sit, vel syllaba inculcata; hoc vero si sublatum fuerit quippiam vel ab ipso vel ab eo quod inculcatum est. protractum quidem, ut illud πόλεως πόλης, et illud πηλείδου πηληιάδεω. sublatum vero, ut illud κρῖ et illud δῶ et μία γίνεται ἀμφοτέρων 5 δψ. immutatum est, quod nominati unam quidem partem reliquerit, alteram vero fecerit, ut illud δεξιτερὸν κατὰ μαζόν pro δεξιόν.

Praeterea ex nominibus alia virilia alia muliebria alia interiecta. virilia quidem, quaecunque desinunt in ν et ρ, et quaecunque ex aliquo eorum quae muta sunt constant. atque ea sunt 10 duo, ψ et ξ. muliebria vero, quaecunque ex vocalibus in ea quae semper longa sunt, ut in η et ω, et ex iis quae producuntur in α. quare evenit ut aequalia sint multitudine, in quaecunque desinunt

lo segundo, si se le ha quitado algo suyo; alargado, como πόλεως en πόλης y Πηλείδου en Πηληιάδεω; abreviado, como κρῖ, δῶ y μία γίνεται ἀμφοτέρων δψ 308. Alterado es cuando se conserva 5 una parte del vocablo y se inventa otra, como δεξιτερὸν κατὰ μαζόν 309 en vez de δεξιόν.

De los nombres en sí, unos son masculinos; otros, femeninos, y otros, intermedios 310. Son masculinos los que terminan en Ν, en Ρ, en Σ o en las letras compuestas de ésta, que son dos: la 10 Ψ y la Ξ 311. Femeninos, los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir, la Η y la Ω, o en Α alargada. De suerte que es igual el número de terminaciones para los mas-

ταῦτά ἐστιν. εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ,
 15 οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι, κόμμι,
 πέπερι. εἰς δὲ τὸ Υ πέντε, πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. τὰ δὲ
 μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

22

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι. σα-
 φεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ
 20 ταπεινὴ παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφώντος ποίησις καὶ ἡ
 Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικόν ἡ τοῖς
 ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικόν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μετα-
 φορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἂν
 τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνιγμα ἔσται ἢ βαρβα-
 25 ρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνιγμα, ἔαν δὲ ἐκ
 γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνιγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστὶ,
 τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν
 ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷον τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ
 δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον «ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν
 30 ἔπ' ἄνδρι κολλήσαντα», καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν
 βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πῶς τοῦτοις· τὸ μὲν
 γὰρ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μὴδὲ ταπεινὸν ἢ γλῶττα

culinos y para los femeninos; pues la ψ y la Ξ son la misma.
 15 En muda no termina ningún nombre, ni en vocal breve³¹². En Ι,
 sólo tres: μέλι, κόμμι, πέπερι. En Υ, cinco: πῶυ, νᾶπυ, γόνυ,
 δόρυ, ἄστυ. Los intermedios terminan en una de éstas o en Ν
 o en Σ³¹³.

22

La excelencia de la elocución

La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin
 ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos³¹⁴ usuales es muy
 20 clara, pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de

virilia et muliebria: nam ψ et ξ eadem sunt. in mutum autem
 nullum nomen desinit, neque in vocale breve. at in ι tria sola, 15
 μέλι, κόμμι, πέπερι. et in υ quinque, πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ,
 ἄστυ. interiecta vero in haec et ν et σ.

22

Elocutionis autem virtus est, ut sit perspicua et non humilis.
 ac maxime quidem perspicua est quae ex propriis nominibus
 constat, sed humilis. exemplum est Cleophontis poesis et Stheneli. 20
 at grandis et immutans id quod vulgare est, quae peregrinis utitur;
 peregrinum autem voco linguam et translationem et protractionem,
 et quidquid praeter proprium est. sed si quis simul omnia
 talia fecerit, aut aenigma erit aut barbarismus. si igitur ex trans-
 lationibus, aenigma, si ex linguis, etiam barbarismus. aenigmatis 25
 autem forma est, ut qui dicit, copulet ea quae fieri non possunt.
 at secundum compositionem quidem nominum id fieri non pot-
 est: verum secundum translationem contingit, ut «virum vidi igne
 aes viro agglutinantem», et talia. ex linguis vero barbarismus. 30
 quamobrem aliquo modo his temperatur; ac non vulgare quidem

Esténelo³¹⁵. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que
 usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra
 extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta
 de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá
 enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma³¹⁶; si de 25
 palabras extrañas, barbarismo³¹⁷. Pues la esencia del enigma con-
 siste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables.
 Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible
 hacer esto, pero sí lo es por la metáfora; por ejemplo, «vi a un
 hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre»³¹⁸,
 y otros semejantes. Y el resultado de las palabras extrañas es el 30
 barbarismo. Por consiguiente, hay que hacer; por decirlo así,
 una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora,

καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημένα
εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν.

Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος

1458^b συμβάλλονται εἰς τὸ σαφές τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν
αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομά-
των· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ
τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον, τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοι-
5 νωνεῖν τοῦ εἰωθότος, τὸ σαφές ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγου-
σιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ δια-
κωμωδοῦντες τὸν ποιητὴν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς
ῥᾶδιον ποιεῖν εἰ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅποσον βούλεται,
λαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει «Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶ-
10 νάδε βαδίζοντα», καὶ «οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλ-
λέβορον».

Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον τοῦτῳ τῷ
τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἔστι τῶν με-
ρῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις
εἶδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα, τὸ
15 αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο.

Τὸ δὲ ἀρμόττον πως ὅσον διαφέρει ἐπὶ
τῶν ἐπῶν θεωρεῖσθαι ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέ-
τρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ
ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα
κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος λαμ-
20 βεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέν-

el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulga-
ridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad.

1458^b También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a
evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopies y alteraciones
de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de
lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corrien-
5 te, habrá claridad. No tienen, pues, razón quienes reprueban tal
clase de estilo y ridiculizan al poeta, como Euclides el Viejo³¹⁹,
que consideraba fácil componer versos si se permitía alargar las
sílabas a capricho, y, a manera de sátira, compuso en el lenguaje
de la conversación estos versos: Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε

efficiet neque humile lingua et translatio et ornatus et aliae for-
mae quae dictae sunt, perspicuitatem vero proprium.

At non mi-

nimam partem conferunt ad perspicuam elocutionem et non vul- 1458^b
garem protractiones et subtractiones et immutationes nominum:
nam quoniam hoc aliter se habet ac proprium, quod factum est
praeter consuetum, non vulgare efficiet; quoniam autem commune
aliquid habet cum eo quod est consuetum, erit perspicuum. quare 5
non recte vituperant, qui reprehendunt talem modum locutionis
ac maledictis poetam insectantur, ut Euclides ille antiquus, quod
facile sit poetice agere, si quis concesserit protrahere, quantum
velit, eum qui iambis usus sit in eadem locutione, ut ἡ τῖχαριν
εἶδον μαραθῶνα δὲ βαδίζοντα, et οὐκ ἂν γεινόμενος τὸν 10
ἐκείνου ἐξελε βορόν.

Ac cum appareat quidem aliquo modo ali-
quem sequi hunc ipsum usum, id ridiculum est. mensura vero
communis est omnium partium. etenim qui translationibus et
linguis et aliis formis uteretur indecore et studiose ad ridicula,
idem efficeret. 15

Id autem quod congruit; quantum excellat in he-
roico carmine, consideretur iniectis nominibus in metrum. et
certe in linguis et in translationibus et in aliis formis, si quis
posuerit propria nomina, videbit a nobis dici ea quae vera sunt,
ut cum eundem iambicum fecit Aeschylus et Euripides, et unum 20

βαδίζοντα γ' οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον³²⁰. 10

Así, pues, el uso en cierto modo ostentoso de este modo de
expresarse es ridículo, y la medida es necesaria en todas las
partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras
extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo
que si buscasse adrede un efecto ridículo.

Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente, puede 15
verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos
corrientes. Quien sustituya la palabra extraña, las metáforas y
las demás figuras por los vocablos usuales verá que es verdad
lo que decimos; así, habiendo compuesto el mismo verso yámbico
Esquilo y Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en 20

τος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν
τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γάρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός.

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. καὶ

25 νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς,

εἰ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής·

καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν,

30 δίφρον μοχθηρόν καταθεῖς μικράν τε τράπεζαν·

καὶ τὸ «ἡῖόνες βοόωσιν», ἡῖόνες κρᾶζουσιν.

Ἔτι δὲ Ἀριφράδης

τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἶποι ἐν τῇ δια-
λέκτῳ τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο, ἀλλὰ μὴ
ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν, καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν, καὶ τὸ
1459^a Ἀχιλλέως πέρι, ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα
τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ
ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο
ἠγνόει.

Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόν-

5 τως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ

vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta
hermoso, y vulgar el otro. Esquilo, en efecto, había escrito en el
Filoctetes:

φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός

(una úlcera que come las carnes de mi pie),

y Eurípides puso θοινᾶται («devora») en vez de ἐσθίει. Y lo
mismo si en

25 νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς³²¹

uno pusiera los vocablos usuales:

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής·

solum nomen immutavit, et posuit linguam pro proprio consueto.
atque unum quidem apparet pulchrum, alterum vero humile. nam
Aeschylus in Philoctete fecit φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει
ποδός, «phagedaena, quae mei carnes comedit pedis», hic vero
pro ἐσθίει posuit θοινᾶται, epulatur. et Νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός²⁵
τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς, «Nunc autem me, qui est parvusque
et nihili et indecens». si quis dicit positus propriis Νῦν δέ μ' ἐὼν
μικρός τε, καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής, «Nunc autem me, qui est
parvusque et imbecillis et deformis». et Δίφρον ἀεικέλιον κατα-
θεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν, «Sedile non conveniens cum posuisset,³⁰
paucamque mensam». et illud ἡῖόνες βοόωσιν, ἡῖόνες κρᾶζουσιν
«Littora vociferantur», littora clamant.

Praeterea vero Arphrades
tragoedis maledicebat, quod quae nemo diceret in sermone, iis
uterentur, quale illud est, δωμάτων ἄπο domibus ab, sed non ἀπὸ
δωμάτων a domibus; et illud σέθεν tui; et illud ἐγὼ δέ νιν ego
autem ipsum; et illud Ἀχιλλέως πέρι Achille de, sed non περὶ^{1459^a}
Ἀχιλλέως de Achille; et quaecunque alia talia. nam quoniam
non sunt in propriis, faciunt id quod non vulgare est haec omnia
in elocutione: ille vero hoc nesciebat.

Iam magnum est uti con-
gruenter unoquoque de iis quae dicta sunt, et duplicibus nomini-⁵

Y lo mismo

δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν³²²,

δίφρον μοχθηρόν καταθεῖς μικράν τε τράπεζαν.³⁰

Y aquello de «ἡῖόνες βοόωσιν», ἡῖόνες κρᾶζουσιν³²³.

Por su parte, Arphrades³²⁴ ridiculizaba a los poetas trágicos
por usar expresiones que nadie diría en la conversación, por
ejemplo δωμάτων ἄπο y no ἀπὸ δωμάτων, y σέθεν, y ἐγὼ δέ
νιν, y Ἀχιλλέως πέρι en vez de περὶ Ἀχιλλέως, y otras seme-^{1459^a}
jantes. Pues todas estas expresiones, por no estar entre las usua-
les, evitan la vulgaridad en la elocución; pero él ignoraba esto.

Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos
mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras⁵

- μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημείον ἔστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλωτ-
 10 ται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς λαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς λαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἀρ-
 15 μόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρῆσταιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.
- Περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως, ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23

- Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχου-
 20 σαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλῳ ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἄλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ
 25 γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο

extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos; las palabras extrañas, a los
 10 versos heroicos, y las metáforas, a los yámbicos. Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados; pero en los yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno.

- 15 Así, pues, acerca de la tragedia, es decir, de la imitación por medio de la acción, baste lo dicho.

bus et linguis. at maximum est metaphoricum esse: solum enim hoc neque ab alio licet assumere, et boni ingenii signum est. bene enim transferre est simile intueri. ex nominibus autem duplicia quidem maxime conveniunt dithyrambis, linguae vero heroicis, at translationes iambicis. et in heroicis quidem omnia utilia quae
 10 dicta sunt: verum in iambicis, quia quam maxime collocutionem imitantur, ex nominibus illa congruunt quibuscunque etiam in sermonibus aliquis uteretur. sunt autem talia proprium et translatio et ornatus.

Ac de tragoedia quidem, et de imitatione quae
 15 in agendo posita est, nobis satis sint quae exposita sunt.

23

De narrativa autem et in metro imitatione, oportet fabulas constituere quemadmodum dramaticas in tragoediis, et circa unam actionem totam et perfectam, habentem principium et medium et finem, ut quemadmodum animal unum totum efficiat
 20 propriam voluptatem, nec similes esse historias consuetas, in quibus necesse est non unius actionis efficere expositionem sed unius temporis, quaecunque in eo evenerunt circa unum vel plures, quorum unumquodque, ut sors tulit, alterum respicit. quemadmodum enim secundum eadem tempora et in Salamine facta

23

Unidad de acción en la epopeya

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias³²⁵, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que,
 20 como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en

ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἑφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θατέρου, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο
30 δρῶσι.

Διό, ὥσπερ εἵπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανεῖν Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καί-
περ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γάρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ.
35 νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, ὅσον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποίησιν.

Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι
1459^b καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, ὅσον ὁ τὰ Κυπρικὰ ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεύας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ τῆς μικρᾶς
5 Ἰλιάδος πλεονόκτω, ὅσον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πρωχέαι, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες.

Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo³²⁶, sin que de ningún modo tendieran al mismo fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error.

30 Por eso, como ya hemos dicho³²⁷, también en esto puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía principio y fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando
35 excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como

est navalis pugna et in Sicilia Carthaginiensium pugna, nequaquam ad eundem tendentes finem, sic et in temporibus consequentibus aliquando fit alterum cum altero, ex quibus non est unus finis. ac ferme id faciunt poetarum multi.

Quamobrem, ut 30

iam dicebamus, et in hac parte divinus apparere Homerus praeter ceteros potest, et quia neque bellum, quamvis habens principium et finem, aggressus est versibus totum describere; valde enim magnum, et quod non facile conspici poterat, evasurum erat, vel magnitudine se modice habens intertextum varietate. nunc autem cum abstulisset unam partem, episodii usus est ipsorum multis, 35 ut navium catalogo et aliis episodiis, quibus distinguit poesim.

Alii vero circa unum canunt et circa unum tempus et unam 1459^b actionem multarum partium, ut qui Cyprica fecit et parvam Iliadem. igitur ex Iliade et Odyssea una tragoedia fit ex utraque, vel duae solae; at ex Cypriis multae, et ex parva Iliade plus quam octo, ut Armorum iudicium, Philoctetes, Neoptolemus, Eurypylus, Mendicatio, Lacaenae, Ilii direptio et Reditus classis et Sinon et Troades.

episodios, por ejemplo el Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema.

Los demás, en cambio, componen su obra en torno a un solo personaje, o a un único tiempo, o a una sola acción de muchas 1459^b partes; como el que compuso los *Cantos Cipriscos*³²⁸ y la *Pequeña Iliada*. Así, pues, de la *Iliada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los *Cantos Ciprios*, muchas, y de la *Pequeña Iliada*, más de ocho³²⁹, como el *Juicio 5 de las Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *La mendicación*, *Las lacedemonias*, *El saco de Ilión*, *El retorno de las naves*, *Sinón* y *Las troyanas*.

Ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτά δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ
 10 μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὅψεως ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν
 δεῖ καὶ ἀναγνώρισεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ
 τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ
 πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον
 συνέστηκεν, ἡ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ
 15 Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ·
 πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατὰ τὴν συστάσεως τὸ μῆκος ἢ
 ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ
 εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ
 20 τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους
 αἱ συστάσεις εἴεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγωδιῶν τῶν
 εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ
 ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον, διὰ
 τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα
 25 πολλὰ μέρη μιμῆσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν
 ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν
 εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν,

Especies y partes de la epopeya

Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las
 mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de
 carácter o patética³³⁰; y también las partes constitutivas, fuera
 10 de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas³³¹; pues
 también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances paté-
 ticos. Asimismo deben ser brillantes los pensamientos y la elocu-
 ción. Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenient-
 mente. En efecto, cada uno de los dos poemas es, en cuanto
 a su composición, la *Iliada* simple y patética, y la *Odisea* com-
 15 pleja (pues hay agniciones por toda ella³³²) y de carácter; y,
 además, en elocución y pensamiento los supera a todos.

Praeterea vero epopoeiam oportet habere formas easdem cum
 tragoedia: aut enim simplicem aut implexam aut moratam aut
 affectam oportet esse. et partes extra melopoeiam et apparatus
 10 easdem: etenim ei opus est peripetiis et agnitionibus et affecti-
 bus. praeterea sententias et elocutionem recte habere. quibus
 omnibus Homerus usus est primus et satis: etenim poematum
 utrumque constitutum est, Ilias quidem simplex et affectum,
 Odyssea vero implexum: agnitio enim per totum et moralis est. 15
 ad haec dictione et sententia omnes superavit.

Differt autem
 epopoeia et constitutionis longitudine et metro. ac longitudinis
 quidem terminus sufficiens dictus est: debet enim esse eiusmodi
 ut simul conspici et principium et finis possit. id sane esset, si
 20 priscis minores constitutiones essent, et pervenirent ad multitu-
 dinem tragoediarum quae in unam ponerentur auditionem. habet
 vero multum quiddam epopoeia, et quidem proprium, ut exten-
 dere magnitudinem possit, propterea quod non contingit in tra-
 goedia imitari multas partes quae eodem tempore geruntur, sed
 25 eam solam quae geritur in scena et histrionum est. at in epopoeia,
 quia narratio est, licet efficere ut simul multae partes ad finem

Pero la epopeya se distingue por la largura de la composición
 y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente
 el que hemos dicho³³³; es preciso, en efecto, que pueda contem-
 plarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible
 si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproxi-
 20 man al conjunto de las tragedias que se representan en una
 audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su
 extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia
 no es posible imitar varias partes de la acción como desarro-
 llándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores
 25 representan en la escena³³⁴; mientras que en la epopeya, por ser
 una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizán-
 dose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas,

οἰκείων ὄντων, αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν
 30 ἀκούοντα καὶ ἐπέισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὁμοιον, ταχὺ πληροῦν, ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας.

Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικόν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικόν στασιμώτατον καὶ
 35 ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ λαμβεῖον καὶ τετράμετρον
 1460^a κινητικὰ, καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικόν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μινύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν οὖσασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρώῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ
 5 διαιρεῖσθαι.

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα

aumenta la amplitud del poema. De suerte que tiene esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir
 30 variedad con episodios diversos. Pues la semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias.

En cuanto al metro, la experiencia demuestra que el heroico³³⁵ es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros
 35 (por eso es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas; pues también la imitación narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el yámbico³³⁶ y el tetrametro³³⁷ son ligeros, y aptos,
 1460^a éste para la danza, y aquél, para la acción. Y estaría aún más

perducantur, quae cum propriae sint, augment poematis molem. quare hoc habet, quod bonum est ad magnificentiam et ad mutationem audientis et ad incrementum, quod fit dissimilibus episodiis: simile enim, quod cito satietatem affert, efficit ut tragoediae displiceant.

Metrum autem heroicum ex experientia quadrauit: nam si quis aliquo alio metro narrativam imitationem efficeret aut multis, indecorum certe appareret. heroicum enim firmissimum et tumidissimum est metrorum; quamobrem et linguas et
 35 translationes maxime recipit. supervacanea enim est narrativa motio aliarum. iambicum vero et tetrametrum mobilia sunt, hoc quidem ad saltationem accommodatum, illud vero rebus agendis
 1460^a idoneum. praeterea vero absurdus sit, si quis ipsa misceat, ut Chaeremon. quamobrem nemo fecit longam constitutionem alio nisi heroo. sed, ut dicimus, ipsa docet natura ut illud ipsum partiamur quod congruit.

Homerus autem et in aliis multis dignus
 5 est qui laudetur, et in hoc etiam, quod solus inter poetas id non ignorat quod ipsum facere oportet. ipsi enim poetae quam paucissima dicenda sunt: etenim ipse non est secundum haec imitator. ac alii quidem ipsi per totum in actione versantur, et pauca imitantur ac paucis in locis: at hic cum pauca praefatus sit, sta-

fuera de lugar mezclarlos, como Queremón³³⁸. Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico; y es que, como hemos dicho³³⁹, la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella.

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero
 5 sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto³⁴⁰, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces³⁴¹. Él, en cambio, tras un breve preám-

10 φροιμισάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἄλλ' ἔχοντα ἦθος.

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ 15 τὴν "Εκτορος δῖωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖη, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστόν ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.

Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα "Ομηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῇ λέγειν ὡς δεῖ· 20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἶοντα γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τοῦδὲ ὄντος τοδὶ ᾗ ἢ ἡ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἔστι ψεῦδος. διὸ δὴ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἀλλ' οὐδὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἢ προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθές 25 ὅν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων.

Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τοὺς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ

10 bulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje³⁴², y ninguno sin carácter, sino caracterizado.

Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de Héctor, 15 puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota³⁴³. Y lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar.

Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido. Y esto constituye paralógis-

tim inducit virum aut mulierem aut aliquos alios mores, et nihil¹⁰ morum expers, sed habens mores.

Ac oportet quidem in tragoe-diis efficere id quod admirabile est: sed magis in epopoeia contingit id quod ratione vacat. quamobrem contingit maxime id quod admirabile est, quia non spectant in agentem, quoniam quae 15 evenerunt circa Hectoris insectationem, in scena certe apparerent ridicula, hi quidem stantes et non insectantes, hic vero renuens: at in epicis latent. iam admirabile iucundum est. ac signum est, quod omnes addentes nuntiant, tanquam gratificantes.

Et docuit maxime Homerus alios falsa dicere ut oportet. atque hoc naturam habet parallogismi: existimant enim homines, quando, dum 20 unum est aut factum est, alterum fit, si posterius est, etiam prius esse vel fieri; hoc autem mendacium est. idcirco primum iam certe mendacium est. sed necesse non est, dum unum est, ut alterum sit vel fiat vel apponatur. nam quia scit hoc verum esse, falso ratiocinatur animus noster etiam primum, tanquam id 25 quod sit.

Eligenda autem sunt quae fieri non possunt et verisimilia sunt, magis quam quae fieri possunt et parum apposita sunt ad persuadendum. ac sermones non constituendi ex partibus carentibus ratione, sed maxime quidem, ut nihil habeant quod careat ratione, si vero non sint tales, at certe habeant extra fabu-

mo³⁴⁴. Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse 20 una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso. Por eso, en efecto, si la primera es falsa, tampoco, aunque exista la segunda, es necesario que [la primera] exista o se produzca o se suponga; pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente que también existe la primera. Y un ejemplo 25 de esto puede verse en el *Lavatorio*³⁴⁵.

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer

³⁰ Οἱδῖπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων. ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος, γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῇ καὶ φαίνεται ³⁵ εὐλογώτερος ἐνδέχεσθαι, καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσεΐα ἄλογα, τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν, ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον ^{1460b} ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

Τῇ δὲ

λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἡθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ ⁵ λέξεις τὰ τε ἥθη καὶ τὰς διανοίας.

25

Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἔστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν.

Ἐπεὶ γὰρ ἔστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡπερανεί ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ¹⁰ ἐν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φαῖναι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν τῇ καὶ

³⁰ Edipo las circunstancias de la muerte de Layo ³⁴⁶, y no en la obra, como en *Electra* los que relatan los Juegos Píticos ³⁴⁷, o en los *Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia ³⁴⁸. Por consiguiente, decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas; pero, ³⁵ si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *Odisea* relativas a la exposición del héroe en la playa ³⁴⁹ serían evidentemente insoportables en ^{1460b} la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazonándolo con los demás primores.

La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por

Iam, ut Oedipus illud habet quod nesciat quomodo Laius mortuus sit. non autem in dramate, ut in Electra, qui Pythia nuntiant, aut in Mysis, qui sine voce ex Tegea in Mysiam venit. quare ridiculum est dicere fabulam interituram, quia a principio non oportet constituere tales. quodsi quis constituerit et apparuerit magis consentaneum recipere, erit etiam absurdum, quoniam et quae sunt in ³⁵ Odyssea sine ratione, nempe quae circa expositionem, nullo modo tolerabilia esse manifestum foret, si ipsa malus poeta faceret. ^{1460b} nunc autem aliis bonis poeta obscurat, iucundum reddens absurdum.

Dictione autem oportet laborare in partibus otiosis et non moratis neque sententiarum plenīs: contra enim occultat dictio valde splendida tum mores tum sententias. ⁵

25

Iam de quaestionibus et solutionibus, tum ex quot tum ex qualibus formis sint, hoc pacto contemplantibus fiet sine dubio manifestum.

Quoniam enim poeta est imitator, quemadmodum etiam pictor vel quis alius imaginum effector, necesse est imitari de iis quae numero sunt tria, unum aliquod semper: aut enim ¹⁰ qualia erant aut sunt, aut qualia aiunt aut videntur, aut qualia

el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos ³⁵⁰. ⁵

25

Problemas críticos y soluciones

En cuanto a problemas y soluciones, cuántas y cuáles son sus especies, podrá verlo claramente quien lo considere del siguiente modo ³⁵¹.

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero ³⁵², necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, ¹⁰ o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocu-

γλῶττα καὶ μεταφορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι·
 δίδομεν γάρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ
 ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης
 15 τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία,
 ἡ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ
 προεῖλετο μιμῆσασθαι * * ἄδυναμیان, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ
 δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ
 δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμαρτήμα,
 20 οἷον τὸ κατ' ἱατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἄδύνατα πεποιοῦνται
 ὁποιοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς
 προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

Πρῶτον μὲν τὰ
 πρὸς αὐτήν τὴν τέχνην· ἄδύνατα πεποιοῦνται, ἡμαρτῆται·
 ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ
 25 τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο παιεῖ
 μέρος. παράδειγμα ἡ τοῦ Ἑκτορος δῖωξις. εἰ μέντοι τὸ
 τέλος ἢ μᾶλλον ἢ (μὴ) ἦττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ
 τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμαρτῆσθαι οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ
 ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι.

Ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ
 30 ἁμαρτήμα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβη-

ción que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje³⁵³; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.

Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética³⁵⁴; ni la de otro arte, que la de la poética. En
 15 cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia³⁵⁵, el error es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas³⁵⁶, o si el error se refiere a un arte particular, por
 20 ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella³⁵⁷.

esse oportet. haec autem exponuntur dictione vel et linguis et translationibus, et multae affectiones sunt dictionis: haec enim poetis concedimus.

Praeterea vero non est eadem rectitudo politicae et poeticae, neque aliarum artium et poeticae. ipsius autem
 15 poeticae duplex erratum: nam unum per se, alterum per accidens. etenim aut praelegit imitationem rei quae ultra facultatem est, quod erratum ipsius est; aut praelegit non recte, quod per accidens est, sed fecit equum moventem utramque dextram partem. aut erratum est secundum unamquamque artem, quemadmodum secundum medicinam aut aliam artem. aut quae fieri non possunt,
 20 ficta sunt. haec igitur qualiacunque fuerint, non per se sunt. quare reprehensiones in quaestionibus ex his considerando solvendae sunt.

Primum enim, si quae adversus ipsam artem sunt, ficta sint huiusmodi ut fieri non possint, erratum sit. sed recte se res habet, si consequitur finem ipsius. finis enim dictus est, quemadmodum si sic magis ad consternandum vel ipsa accommodetur
 25 vel alteram partem accommodet. exemplum Hectoris insectatio. nam si finis vel magis vel minus contingebat inesse etiam secundum eam artem quae de his est, peccatum est non recte: oportet enim, si fieri potest, omnino nusquam errari.

Praeterea utrorum
 est peccatum maius, eorumne quae sunt secundum artem, an 30

Por consiguiente, en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones.

En primer lugar, las que se refieren al arte mismo. Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte (pues el fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione
 25 más esto mismo u otra parte. Un ejemplo es la persecución de Héctor³⁵⁸. Pero, si el fin podía conseguirse también mejor o no peor de acuerdo con el arte relativo a estas cosas, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto.

Por otra parte, ¿de cuál de las dos clases es el error, de los relativos al arte o de los relativos a otra cosa accidental? Pues 30

κός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ᾗδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τοῦτοις, ἔάν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως (ὥς) δεῖ, οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἶοι εἰσὶν, ταύτην
 35 λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἶον τὰ περὶ θεῶν ἴσως γὰρ οὐτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὐτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν
 1461^a ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασί: τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μὲν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἶον τὰ περὶ τῶν ὅπλων, «ἔγχεα δὲ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος»· οὕτω γὰρ τότε ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς
 5 ἢ εἴρηται τι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς δὲ ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὐ ἔνεκεν, οἶον ἢ μελίζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μελίζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

Τὰ δὲ πρὸς τὴν
 10 λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἶον γλώττῃ τὸ «οὐρῆας μὲν πρῶτον»· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν Δόλωνα, «ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός», οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ

yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos³⁵⁹ que quien la pinta sin ningún parecido. Además, si se censura que no ha representado cosas verdaderas, pero quizá las ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son,
 35 así se debe solucionar el problema. Y, si de ninguna de las dos maneras, puede aún contestarse que así se dice, por ejemplo las cosas relativas a los dioses; pues quizá no se representan mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a Jenófanes³⁶⁰:
 1461^a en todo caso, así se dice. Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero así eran, por ejemplo lo relativo a las armas: «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón»³⁶¹; pues así lo usaban entonces, como todavía hoy los ilirios.

eorum quae sunt secundum aliud accidens? minus enim est, si nesciebat in cervorum specie feminam cornua non habere, quam si mala imitatione describeret. ad haec si opponitur non esse vera, at qualia oportet, ut Sophocles inquit se quidem facere quales oportet, Euripides vero quales sunt, quamobrem hac ratione solvendum est. sin autem neutro modo, quod sic aiunt, 35 ut quae de deis dicuntur. fortasse enim neque licet dicere melius sic, neque vera sunt, sed casu accidit, quemadmodum Xenopha- 1461^a nes, sed non aiunt haec. fortasse autem non melius quidem, sed sic se res habebat, quemadmodum quae de armis dicuntur «lanceae vero ipsius rectae in saurotere»: id enim tunc institutum habebant, quemadmodum etiam nunc Illyrici.

De illo autem quod bene aut non bene aut dictum est ab aliquo aut factum, 5 non solum considerandum est, in ipsum quod factum est aut dictum intuendo, utrum ipsum laude an reprehensione dignum sit, sed etiam in agentem aut dicentem, erga quem aut quando aut quomodo aut cuius causa, quemadmodum aut maioris boni, ut fiat, aut maioris mali, ut ne fiat.

Haec autem intuendo ad elocutionem solvenda sunt, quemadmodum per linguam οὐρῆας 10 μὲν πρῶτον «mulos quidem prius». fortasse enim non mulos sed custodes dicit. et in Dolonem «specie quidem erat malus», non corpore inkomposito, sed facie turpi: nam Cretenses pulchri-

Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado 5 o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor.

Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la elocución; así, por el uso de palabra extraña aquello de οὐρῆας μὲν πρῶτον 10 («a los mulos primero»); pues quizá no se refiere a los mulos, sino a los centinelas³⁶²; y, cuando habla de Δολόν, ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός («que era de mal aspecto»), no se refiere a un cuerpo contrahecho, sino a un rostro feo, pues los cretenses llaman εὐειδής («belleza de aspecto») a la belleza de rostro

εὐειδὲς οἱ Κρήτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ «ζωρό-
15 τερον δὲ κέραιε» οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν. ἀλλὰ τὸ
θαῖτον.

Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον «ἄλλοι μὲν
ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες εὖδον παννύχιοι». ἅμα δὲ φησιν
«ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθήσειεν, ἀλῶν συρίγγων
τε ὄμαδον»· τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μετα-
20 φορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολὺ τι. καὶ τὸ «οἷη δ' ἄμμο-
ρος» κατὰ μεταφορὰν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ
προσώδιον, ὥσπερ Ἰππίας ἔλυσεν ὁ Θάσιος τὸ «δίδομεν δὲ οἱ
εὖχος ἀρέσθαι» καὶ «τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρῳ». τὰ δὲ
διαίρεσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς «αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν
25 μάθον ἀθάνατ' εἶναι ζωρά τε πρὶν κέκρητο». τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ,
«παρῳχῆκεν δὲ πλέω νύξ'· τὸ γὰρ πλείω ἀμφιβολόν ἐστιν.
τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνον φασιν
εἶναι, ὅθεν πεποιήται «κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο».
καὶ χαλκῆας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται
30 ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεῦειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ' ἂν
τοῦτο γε κατὰ μεταφορὰν.

Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά
τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσάχως ἂν

(εὐπρόσωπον)³⁶³. Y ζωρότερον δὲ κέραιε («mezclalo más fuer-
15 te») no quiere decir «puro», como para borrachos, sino «más
rápidamente»³⁶⁴.

Otras expresiones son metafóricas; por ejemplo, «Otros dioses
y guerreros dormían toda la noche»³⁶⁵; y al mismo tiempo dice:
«ciertamente, cuando dirigía la mirada a la llanura troyana, ...
[admiraba] de flautas y siringas... el tumulto...»; «todos», en
efecto, se dice aquí por metáfora en vez de «muchos», pues
20 «todo» es, en cierto sentido, «mucho». Y también «ella sola no
es partícipe»³⁶⁶ se dice por metáfora, pues «lo más conocido»
es «solo». O bien se trata del acento; así resolvía Hipias de Taso
lo de δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι³⁶⁷ y τὸ μὲν οὖ καταπύθεται
ὄμβρῳ³⁶⁸. Otras cosas se explican por separación, por ejemplo
cuando dice Empédocles: «Pronto se hicieron mortales las cosas
25 que antes habían aprendido a ser inmortales y las puras antes

tudinem faciei vocant εὐειδές. et illud ζωρότερον δὲ κέραιε
«meracius autem misce», non meracius, ut temulentis, sed citius. 15

Illud autem per translationem dictum est, ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ
τε καὶ ἄνδρες εὖδον παννύχιοι «alii quidem diique et homines
dormiebant totam noctem». et illud ἦτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ
Τρωϊκὸν ἀθήσειεν, καὶ ἀλῶν συρίγγων τε ὄμαδόν «sive hic in
campum Troianum respiceret, et tibi arum fistularumque vocem».
nam πάντες «omnes» pro hac voce πολλοὶ «multi» secundum
translationem dictum est, quia πᾶν «omne» est πολὺ τι «multum 20
quiddam». et illud οἷη δ' ἄμμορος «sola expers» secundum trans-
lationem: quod enim notissimum est, solum est. et secundum
accentum, quemadmodum Hippias Thasius solvebat illud δίδομεν
δὲ οἱ. et τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρῳ «hoc quidem, ubi corrup-
pitur imbre». haec autem divisione, ut Empedocles αἶψα δὲ θνήτ'
ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα εἶναι, ζωρά τε πρὶν ἄκρητα 25
«extemplo autem mortalia nata sunt, quae prius didiceram im-
mortalia esse, mixtaque prius pura». haec vero per ambiguitatem,
παρῳχῆκε δὲ πλέον νύξ «praeteriit autem plus nox»: nam illud
πλέον ambiguum est. atque haec secundum consuetudinem locu-
tionis: ut aqua temperatum vinum dicunt esse. unde factum
est κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο «ocrea recens fabrefacti
stanni». et vocant χαλκῆας aerarios, qui ferrum exercent. unde
dictus est Ganymedes Iovi οἰνοχοεῦειν vinum ministrare, non 30
bibentibus vinum diis. atque hoc profecto non esset secundum
translationem.

Quando autem nomen aliquod videtur subcontra-
rium aliquod significare, attendendum est quotupliciter significet

estaban mezcladas»³⁶⁹. Otras, por anfibología: παρῳχῆκεν δὲ
πλέω νύξ; πλείω, en efecto, es anfibológico³⁷⁰. Otras por la cos-
tumbre del lenguaje. Al que está mezclado le llaman «vino»³⁷¹;
por eso dijo el poeta «greba de estaño recién fabricado»³⁷².
Y «bronceistas», a los que trabajan el hierro³⁷³; por eso se dice
también que Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los 30
dioses no beben vino³⁷⁴. Y esto, ciertamente, sería por metáfora.

Es preciso también, cuando un vocablo parezca significar algo
contradictorio, examinar cuántos sentidos puede tener en el

σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τὸ «τῇ ρ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος», τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὥδι ἢ
 35 ὥς μάλιστ' ἂν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ ὥς
 1461^b Γλαύκων λέγει, ὅτι ξνιοι ἀλόγως προὑπολαμβάνουσιν τι καὶ
 αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὥς εἰρηκότος ὃ
 τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ἢ τῇ αὐτῶν οἴσῃ. τοῦ-
 το δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἶονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα
 5 εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς
 Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλή-
 νες φασί· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεά
 καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἄλλ' οὐκ Ἰκάριον· διαμάρτημα δὲ τὸ
 πρόβλημα εἰκὸς ἐστίν.

Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν
 10 ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν.
 πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ
 ἀπίθανον καὶ δυνατόν· (ἴσως γὰρ ἀδύνατον) τοιοῦτους εἶναι οἷον
 Ζεῦξις ἔγραψεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερ-
 15 ἔχειν. πρὸς ἃ φασιν ἄλλοι· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν
 ἐστίν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

Τὰ δὲ ὑπεν-
 αντία, ὥς εἰρημένα, οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις

pasaje considerado; por ejemplo, lo de «en ésta, pues, se detuvo la bronceína lanza», de cuántas maneras es posible que se haya
 35 detenido en ésta, de tal modo, o como mejor pueda suponerse³⁷⁵;
 1461^b al contrario de lo que, según Glaucón³⁷⁶, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en
 contra, razonan ellos, y censuran al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su propia opinión. Esto es lo que pasó en lo relativo a Icario³⁷⁷. Pues creen que era lacedemonio; y por eso consideran absurdo que Telémaco no se
 5 encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes; dicen, en efecto, que Odiseo tomó esposa de entre ellos, y que el nombre era Icadio, no Icario. Y el problema es verosímilmente un error.

hoc in eo quod dictum est, ut τῇ ρ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος, eo quod hoc prohibitum sit. illud autem «quotupliciter» contingit sic quodammodo. maxime vero si quis suspicetur per eam ratio- 35 nem quae e regione est, vel ut Glaucó dicit, quod nonnulli sine 1461^b ratione praesumunt et ipsi, cum iam alterum condemnauerint, syllogismo concludunt, et tanquam eos qui dixerint quod videtur reprehendunt, si subcontrarium fuerit ipsorum existimationi. atque hoc patiuntur quae de Icario dicuntur. existimant enim ipsum Laconem esse: absurdum igitur, aiunt, est non congressum esse cum eo Telemachum, cum Lacedaemona ivit. idque fortasse se habet ut Cephalenes aiunt: a se enim uxorem duxisse dicunt Ulyssem, et esse Icadium, non Icarium propter erratum. quaestio autem res verisimilis est.

Omnino vero, quod fieri non potest, vel ad poesim vel ad melius vel ad opinionem oportet 10 redigere. nam quod attinet ad poesim, magis eligendum est appositum ad persuadendum, quod fieri non potest, quam non appositum ad persuadendum, quod fieri potest. ac fieri non potest ut tales sint quales Zeuxis pingebat. verum spectatur etiam melius: nam exemplum debet exsuperare. ad ea quae aiunt, reducuntur ea quae sine ratione sunt. et sic etiam dicendum, quod aliquando non est praeter rationem: verisimile enim est etiam praeter 15 verisimile fieri.

Subcontraria vero, ut dicta sunt, oportet considerare, quemadmodum in sermonibus refutationes, si idem et ad

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía 10 es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble³⁷⁸. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis³⁷⁹, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil. 15

En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la

ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὠσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ δ' ἂν φρόνιμος ὑποθῇται. ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὕσης μὴθὲν χρήσῃται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεί, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ <τῇ> τοῦ Μενελάου.

Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἀλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτάται. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

26

Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἂν τις. εἰ γὰρ ἡ ἥττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἢ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινεῖνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πλῆθικον ὁ Μυννίσκος

dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato³⁸⁰. Pero es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, sin ninguna necesidad, recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo³⁸¹, o a la maldad, como en el *Orestes*, la de Menelao³⁸².

Por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies; pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte. Las soluciones han de buscarse de acuerdo con la enumeración citada. Y son doce³⁸³.

idem et simili modo. quare et ipse respicit aut ad ea quae ipse dicit, aut ad id quod prudens supponat. iam recta reprehensio est et vacare ratione, et pravum apparere, quando, dum necessitas non est, usus fuerit aliquo quod vacet ratione, quemadmodum Euripides illo Aegeeti, et pravitate, ut Menelai in Oreste.

Atque has quidem reprehensiones ex quinque formis afferunt: nam sunt aut tanquam ea quae fieri non possunt, aut tanquam sine ratione, aut tanquam perniciosa, aut tanquam subcontraria, aut tanquam praeter eam rectitudinem quae secundum artem est. solutiones vero ex dictis numeris considerandae; et duodecim sunt.

26

Iam vero utrum sit melior epopoeica imitatio an tragica, dubitare aliquis posset. nam si quae minus onerosa est, melior est, et talis pertinet ad spectatores meliores, manifestum est, quae omnia imitatur, onerosam esse: quasi enim non sentientibus nisi ipse poeta multam adiunxerit motionem moventur, ut mali tibi- cines volventes se, si discum oporteat imitari, et trahentes coryphaeum, si Scyllam cecinerint. ac tragoedia quidem talis est, quemadmodum etiam qui prius fuerunt existimabant posteriores histriones: nam Mynniscus Callipidem vocabat tanquam nimis

26

¿Es superior la epopeya o la tragedia?

Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación épica o la trágica. Porque, si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas³⁸⁴ es vulgar. En efecto, creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos, como los malos flautistas, que giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco, y tiran del corifeo cuando tocan *Escila*³⁸⁵. Es, pues, la tragedia tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores; Minisco³⁸⁶, en efecto, pensando que Calpides³⁸⁷ exageraba dema-

35 τὸν Καλλιπιδὴν ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν-
1462^a δάρου ἦν· ὥς δ' οὔτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἢ ὅλη τέχνη
πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπικεικίς
φασιν εἶναι (οἷ) οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγι-
κὴν πρὸς φαύλους· ἢ οὖν φορτικὴ χεῖρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.

5 Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτι-
κῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδοῦντα,
ὑπερ [ἐστὶ] Σωλοστρατος, καὶ διόδοντα, ὑπερ ἐποίει Μνασί-
θεος ὁ Ὀποῦντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα,
εἶπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὑπερ καὶ Καλλιπιδὴ
10 ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὥς οὐκ ἐλευθέρας γυναικας μιμου-
μένων.

Ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς,
ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερά ὅποια
τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἐστὶ τὰ γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγ-
καῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐπο-
15 ποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι, οὐ μικρὸν
μέρος, τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὅψεις, δι' ἃς αἱ ἡδοναὶ συνίσταν-
ται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώ-
σει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων.

Ἔτι τῷ ἐν ἐλάττωι μήκει τὸ τέλος
1462^b τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἡδίων ἢ πολλῷ κεκρα-
μένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θεῖη

35 siado, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro³⁸⁸;
1462^a y en la misma situación en que se hallan éstos con relación a
aquellos³⁸⁹, está la tragedia en conjunto con relación a la epopeya.
Así, pues, dicen que ésta es para espectadores distinguidos, que
no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos.
Por consiguiente, está claro que la vulgar será inferior.

5 Ante todo, la acusación no afecta al arte del poeta, sino al del
actor, ya que también puede exagerar los gestos un rapsodo,
como Sosítrato, y un cantor, como hacía Mnasíteo de Opunte³⁹⁰.
En segundo lugar, no todo movimiento debe reprobarse, pues
tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores, que
10 es lo que se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, diciendo
que imitan a mujeres vulgares.

exsuperantem simiam. ac talis quoque opinio de Pindaro erat. ut 35
autem isti se habent in vicem, sic tota ars ad epopoeiam se 1462^a
habet. atque hanc quidem circa spectatores probos aiunt esse;
quamobrem nihil egent figuris, tragicam vero ad improbos. igitur
onerosa peior profecto erit.

Ac primum quidem accusatio non 5
est artis poeticae sed histrionicae, quoniam potest uti signis etiam
qui recitat epopoeiam, id quod faciebat Sosistratus, et qui canit,
id quod faciebat Mnasitheus Opuntius. deinde non omnis motio
improbanda, si quidem neque saltatio, sed motio improborum, id
quod etiam Callipidi vitio dabatur, et nunc aliis, tanquam non 10
ingenuas mulieres imitantibus.

Praeterea tragoedia etiam sine
motione facit illud quod habet proprium, ut epopoeia: nam per
lectionem manifesta est qualis sit. si igitur est in aliis melior,
hoc certe ut ipsi insit necessarium non est. deinde quoniam habet
omnia quae habet epopoeia, etenim metro licet uti, et quod non 15
parvam partem habet musicam, et apparatus, per quam volupta-
tes constituuntur evidentissime. deinde et evidens habet et in
lectione et in actibus.

Accedit quod finis imitationis est in mi-
nore longitudine: nam strictius est iucundius quam id quod multi 1462^b
temporis mixtionem habet. dico autem quemadmodum si quis

Además, la tragedia también sin movimiento produce su propio
efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver
su calidad³⁹¹. Por tanto, si en lo demás es superior, esto no es
necesario que se dé en ella. Después, porque tiene todo lo que
tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, 15
lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos
para deleitar³⁹². Además, tiene la ventaja de ser visible en la
lectura y en la representación.

Asimismo, porque el fin de la imitación se cumple en menor
extensión; pues lo que está más condensado gusta más que lo 1462^b
diluido en mucho tiempo; supongamos, por ejemplo, que uno

τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἢ Ἰλιάς. ἔτι ἦττον μίᾳ ἢ
 μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποῖα σοῦν
 5 μιμήσεως πλείους τραγωδίαι γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα
 μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μῦθον φαίνεσθαι, ἢ
 ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὕδαρῃ· λέγω δὲ οἶον
 ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ἢ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς
 ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια (ᾧ) καὶ καθ' ἑαυτὰ
 10 ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὥς ἐν-
 δέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.

Εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης
 ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ
 τὴν εἰρημένην), φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη, μᾶλλον τοῦ
 15 τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

Περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ
 τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ
 τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων,
 εἰρήσθω τοσαῦτα. * * *

pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la *Iliada*.
 Además, la imitación de las epopeyas tiene menos unidad (y
 prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias trage-
 5 dias), de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola
 fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien
 aguada, si se adapta a la amplitud del metro³⁹³; me refiero al
 caso de que el poema esté compuesto de varias acciones, del
 mismo modo que la *Iliada*, y también la *Odisea*, tiene muchas
 partes de esta clase, que también por sí mismas tienen magnitud;
 10 sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo

componeret Oedipodem Sophoclis in quot versibus Ilias est.
 praeterea minus una est qualiscunque imitatio epicorum: signum
 autem est, quod ex qualicunque imitatione plures tragoediae 5
 conficiuntur. quare si unam fabulam faciant, necesse est vel ut
 breviter ostensa appareat cauda muris, vel ut sequens metri lon-
 gitudinem appareat aquea. sed si faciant plures, quemadmodum
 si ex pluribus actionibus fuerit composita, non erit una; ut Ilias
 habet multas tales partes, et Odyssea, quae etiam per se habent
 magnitudinem, etiam si haec poemata constituta sint, quantum 10
 fieri potest, optima, et quam maxime sint imitatio actionis unius.

Si igitur et propter haec omnia praestat et propter artis etiam
 opus (oportet enim ipsas non quamlibet efficere voluptatem, sed
 eam quae dicta est), apparet eam quae magis finem consequitur,
 meliorem sine dubio esse epopoeia. 15

Ac de tragoedia quidem et
 epopoeia, et ipsis et formis et partibus ipsarum, et quot sint et
 quid differant, et quae causae sint eius quod bene est et quod
 bene non est, et de reprehensionibus et solutionibus, tam multa
 dicta sint.

posible y son, en cuanto pueden serlo, imitación de una sola
 acción.

Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas,
 y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir
 cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será
 superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya. 15

Pues bien, acerca de la tragedia y de la epopeya, en sí mismas
 y en sus especies y partes, cuántas son y en qué se distinguen,
 cuáles son las causas de su buena o mala calidad, y acerca de
 las críticas y las soluciones, baste lo dicho. ...³⁹⁴.

NOTAS A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

NOTAS A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

Capítulo 1

¹ Se dividen las opiniones de los traductores y comentaristas en cuanto a la interpretación del término ποιητική: ¿ha de entenderse «poesía» o «(arte) poética?» «Art of poetic composition» («arte de la composición poética») traduce G. F. Else, que advierte en nota: «No simplemente "art of poetry" ("arte de la poesía"). A través de la teoría de Aristóteles, la *poiêtikê*, "Arte poética", se concibe activamente; *poiêsis*, el proceso real de composición... es la activación, la puesta en obra, de la *poiêtikê*. Similarmente en la lista de géneros poéticos, en el párrafo siguiente, se subraya el lado activo. Hay que recordar también que estas palabras [*poiêtikê* y *poiêsis*], lo mismo que *poiêtês* "poeta", se forman directamente sobre *poiein* "hacer". Al griego, su lengua le recordaba constantemente que el poeta es un hacedor». No obstante, creo que ποιητική debe traducirse sencillamente por «poética», que, sustantivado, tiene básicamente sentido activo: «arte de la composición poética», pero no excluye otro, en cierto modo pasivo: «estudio de los resultados de dicho arte».

² Es decir, por una parte, de la poética en sí misma, considerada genéricamente; por otra, de sus especies: epopeya, tragedia, comedia, ditirambo, etcétera.

³ Me ha parecido conveniente conservar en la traducción «potencia» por tratarse de uno de los términos fundamentales de la filosofía aristotélica. «Potencia» debe entenderse aquí en el segundo de los sentidos que Aristóteles atribuye a δόναμις en *Metaf.* V 12, 1019a23: ἡ τοῦ καλῶς τοῦτ' ἐπιτελεῖν ἢ κατὰ προαίρεσιν «la potencia de terminar una cosa bien o según designio». El arte de tocar la siringa es, en su potencia, semejante a la aulética y a la citarística (líns. 24 s.); es decir, *puede* imitar aproximadamente los mismos objetos que ellas y con los mismos medios: ritmo y armonía.

⁴ Cada especie de la poética tiene potencia, fuerza o capacidad para producir un efecto (ἔργον) propio; por ejemplo, la tragedia tiene potencia para producir un placer peculiar mediante la imitación de acciones que suscitan en el espectador temor y compasión.

⁵ «Fábula» debe entenderse aquí, y siempre en la *Poética*, como «argumento», es decir, el conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema.

⁶ «Composición poética» en sentido activo, entendida como el proceso mediante el cual el poeta construye la fábula o argumento de su obra. Y esta «composición poética» tanto puede tener como objeto una tragedia como una epopeya, una comedia, etc.

⁷ Se refiere al contenido del capítulo 12.

⁸ Véase el capítulo 6.

⁹ Expresión casi formularia en Aristóteles (cf. Gudeman, *Aristoteles*, Περὶ Ποιητικῆς 78). La indagación aristotélica (μέθοδος) procede de lo general a lo particular (cf. *Refut. sofist.* I 164a23; *Física* I 7, 189b31; *Gen. y corr.* I 8, 325a2; *Gen. d. l. animal.* II 4, 737b25, etc.).

¹⁰ El ditirambo era primitivamente un himno coral y de danza en honor de Dioniso. En los tiempos históricos formaba parte del ritual del culto dionisiaco en toda la Hélade.

¹¹ La aulética era el arte de tocar la flauta. Según Aristóteles (*Problem.* 43, 922a3 ss.), la flauta es más agradable que la lira, y el canto acompañado por aquélla, más agradable que si lo acompaña ésta. Y lo explica diciendo que el sonido de la flauta y la voz de los cantores se funden bien entre sí a causa de su semejanza, pues ambos tienen el mismo origen, ya que son producidos por viento (πνεύματι γὰρ ἄμφω γίνεται). En cambio el sonido de la lira, que no se produce por viento y es menos perceptible que el de la flauta, se funde menos con la voz, y, al producir diferencia en su percepción, resulta menos grato. Además, la flauta con su sonoridad y con la semejanza cubre los fallos de los cantores, mientras que los sonidos de la lira, más sueltos y menos fundidos con la voz, se perciben en sí mismos y más aislados, poniendo así más de relieve los defectos del canto. Y en *Polít.* VIII 7, 1342b1 ss. explica que, de las melodías, la frigia produce el mismo efecto que, entre los instrumentos, la flauta, pues ambas son orgiásticas y patéticas. Por eso la poesía báquica y la afín a ella usan siempre como instrumento la flauta, y la melodía que les conviene es la frigia; así el ditirambo es unánimemente considerado como perteneciente al modo frigio (ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον).

¹² La citarística es el arte de tocar la cítara (κίθαρις ο κίθαρα; de esta última forma procede *guitarra*, a través del árabe *kitāra*). La cítara, instrumento de cuerda, servía, como la flauta, para acompañar el canto; pero la flauta, más bien para el canto coral, y la cítara, para el de un solista. El acompañamiento de cítara es la forma más antigua que conocemos de la música griega. Los aedos son en Homero con frecuencia citaredos, que acompañan con el son de la cítara su propio canto. Cf. la nota anterior sobre la diferencia entre cítara y flauta como instrumentos para acompañar el canto. Platón (*Repúbl.* III 399d) destierra a los flautistas y a los fabricantes de flautas. Acepta en cambio la lira y la cítara como instrumentos útiles para la ciudad, y, sólo en los campos, para uso de pastores, la siringa. La lira y la cítara son —dice— instrumentos musicales de Apolo, y deben ser preferidos a la flauta, instrumento de Marsias, el atrevido sátiro que compitió musicalmente con Apolo y fue vencido y desollado por el dios.

¹³ Imitaciones en sentido activo, es decir, el proceso mediante el cual se imita. Else (*ad locum*) observa con razón que μιμησις como ποιησις

tiene el sufijo activo -σις, equivalente al latino -tio y al español -ción. Pero cf. *supra*, nota 1. Obsérvese que en la enumeración de las artes imitativas Arist. no se limita a las especies de la poética: epopeya, composición de tragedias, comedia, ditirámica, a las que luego (1447b26) se añade la composición de nomos. Entre las artes imitativas enumera también la aulética y la citarística, aunque con cierta restricción: «en su mayor parte», porque la música puede no ser imitativa. En las líneas 24-28 amplía la enumeración, sin cerrarla: «y las demás artes que sean semejantes [a la aulética y a la citarística], como el arte de tocar la siringa», e incluye también la danza. Ni la aulética ni la citarística, ni la que pudiéramos llamar siringica, ni tampoco la danza, son especies de la poética, porque ninguna de ellas usa como medio para la imitación el lenguaje.

¹⁴ Aristóteles dedica el resto del capítulo 1 a los *medios*, el cap. 2 a los *objetos*, y el cap. 3 a los *modos* de la imitación poética. El final de la frase «y no del mismo modo» es, según Rostagni (*ad locum*), un pleonismo típico de Aristóteles. Gudeman lo refiere a las tres diferencias, y no sólo a la última; pero, aun interpretado así, tendría carácter pleonástico.

¹⁵ En este pasaje, las «figuras» (σχήματα) pueden entenderse como las líneas del dibujo, que reproducen la forma de los objetos imitados o representados; a ellas pueden añadirse o no los colores (χρώματα). La misma asociación de σχηματὰ τε καὶ χρώματα, con inversión de los términos, se halla en Platón (*Repúbl.* II 373b6). Aunque probablemente Aristóteles se refiere aquí ante todo a los pintores, que, para reproducir la imagen de las cosas, dibujaban y coloreaban (¡no se había llegado aún a las exquisiteces de la pintura abstracta!), no excluye a los escultores, pues no debe olvidarse que la escultura en Grecia era coloreada. Y el significado de σχήματα podía ser incluso más amplio. A continuación, en 47a27, se habla incluso de τῶν σχηματίζομένων ῥυθμῶν «los ritmos convertidos en figuras» con que los danzantes imitan caracteres, pasiones y acciones.

¹⁶ Primera comparación de la poética con la pintura. Véanse otras en 48a5-6, 48b11-12 y 15-19, 50a26-29, 50b1-3, 54b9-11, 60b9 y 31-32, y 61b12-13.

¹⁷ La συνθεῖα se acerca, en la producción artística, a la ἐμπειρία en el conocimiento. Sobre la diferencia entre el que obra por arte (τέχνη), sabiendo por qué, y el que obra por experiencia, cf. *Metaf.* I 1, 981a1 ss.

¹⁸ La voz como medio de imitación no se refiere aquí al lenguaje, que es el medio de que se vale el arte al que Arist. alude luego (líns. 28-b9), diciendo que aún no tiene nombre. La voz por sí sola, sin constituir palabras, puede ser medio de imitación. En *Retór.* III 1, 1404a21-22, refiriéndose a la ὑποκριτική o arte del actor, dice Arist. que la voz es el recurso más eficaz que tenemos para la imitación (ὡς ἦρξε δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν).

Por lo demás, la construcción no es clara, y desde antiguo ha resultado sospechosa. Las palabras οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνθέας determinan a ἀπεικάζοντες; en cambio, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς tienen que referirse a μιμοῦνται. Pero este verbo lleva aquí otro régimen en dativo instrumental: χρώμασι καὶ σχήμασι. Goya y Muniaín dice que «otras ediciones enmiendan con δι' ἀμφοῖν» (que daría buen sentido: «unos por

arte, otros por hábito y otros por ambas cosas»), pero él prefiere conjeturar διὰ φύξης, y así traduce «unos por arte, otros por uso y otros por genio». Teniendo en cuenta que la *Poética* era como un cuaderno de notas de clase, cabe que Aristóteles, al añadir otro medio de imitación, paralelo a χρώμασι καὶ σχήμασι, se dejara llevar por la construcción próxima διὰ τέχνης... διὰ συνηθείας, y escribiera διὰ φωνῆς en vez de τῇ φωνῇ.

¹⁹ Los tres términos, con la posposición del «ritmo», se hallan también agrupados en Platón, referidos al canto, que consta, según *Repúbl.* III 398d, de tres elementos: λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.

²⁰ Nuevamente hallamos en Platón (*Repúbl.* III 401d7, y *Leyes* II 655a5) la pareja de términos ῥυθμός καὶ ἁρμονία para designar los elementos constitutivos de la música instrumental, o los objetos de la teoría musical.

²¹ Que también la danza es imitación de modos de ser u obrar, lo había dicho ya Platón, *Leyes* II 655d5 ss.: Ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τῆς χορείας.

²² Pasaje de interpretación discutida. El texto mismo es dudoso. [ἐποποι(α)] está en Π, pero Ar no lo traduce. Ueberweg lo suprime, al parecer con razón, pues estaría en contradicción con el anonimato de que se habla en seguida. En la línea siguiente, Kassel acepta la lectura de Lobel, poniendo (καὶ) ἢ donde nuestro texto dice ἢ, con lo cual se trataría de dos artes: 1) la que usa «sólo la prosa» (μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς) y 2) la que se sirve «del verso» (τοῖς μέτροις), que a su vez se subdivide en a) la que combina diversos tipos de verso en una misma obra, como la tragedia, y b) la que en toda la obra usa el mismo verso, como la epopeya. A mi juicio, se trata sólo de un arte, que tiene como medio de imitación el lenguaje, unas veces en prosa y otras en verso. Este arte, en cuanto tal, dice Arist., no tiene nombre; es decir, no hay designación que abarque todas sus especies. Por ejemplo, no hay un término común para designar los mimos de Sofrón y de Jenarco y los diálogos socráticos, unos y otros escritos en prosa, y la composición en trímetros, en versos elegíacos u otros semejantes. Aristóteles hacía este mismo enfrentamiento en el diálogo *Sobre los poetas* (Rose frg. 72). Según Diógenes Laercio, el Estagirita ponía los diálogos platónicos en una categoría intermedia entre la poesía y la prosa.

En el pasaje que comentamos parece sugerirse que el término común para designar toda imitación por medio del lenguaje podía haber sido el de ποιησις, cuyo estudio sería el objeto de la ποιητική; pero la gente (οἱ ἄνθρωποι) asoció el nombre de «poeta» (ποιητής) y, por consiguiente, el de ποιησις («poetización», «composición poética»), no a ποιεῖν («hacer», en el sentido de «imitar»: κατὰ τὴν μίμησιν), sino al «verso» (τῷ μέτρῳ). Con lo cual vino a suceder en griego lo que en español y otras lenguas modernas, que los términos de «poesía» y «poeta» suelen implicar la connotación de «en verso». Lo correcto habría sido llamar «poesía» a cualquier imitación por el lenguaje, y «poeta» al autor de tal imitación, prescindiendo de que la hiciera en prosa o en verso; «poesía» y «poeta» tendrían así aproximadamente el sentido que en alemán tienen *Dichtung* y *Dichter*, o el que a veces se da en español a «literatura» y «literato», o incluso a «escritor».

²³ Sofrón, contemporáneo de Eurípides, es el representante principal del mimo siracusano. Los «mimos» eran representaciones realistas de escenas aisladas tomadas de la vida diaria. Una de las piezas mímicas de Sofrón llevaba por título Γυναῖκες αἱ τῶν θεῶν φαντί ἐξελθῶν (*Mujeres que prometen desterrar a la diosa*). Se cuenta que Platón estimaba tanto los mimos de Sofrón que los tenía bajo su almohada. Los mimos estaban escritos en prosa. Jenarco, hijo de Sofrón, fue contemporáneo y amigo de Dionisio I de Siracusa, y autor de mimos, como su padre.

²⁴ Trátase principalmente de los diálogos de Platón, que Arist. llama «socráticos» por ser en ellos Sócrates el personaje más importante. Pittau (*Introd.* 45 s.) observa que Aristóteles no menciona nunca en la *Poética* el nombre de Platón, sin duda para evitar que se le criticara por su disconformidad con el maestro en materia de poesía. A este propósito de evitar toda polémica directa se debería la calificación de «socráticos» que da a los diálogos «platónicos».

²⁵ «Trímetro» significa propiamente «de tres metros», es decir, de seis pies. El «trímetro (yámbico)» se componía de seis yambos (—), presentando teóricamente el siguiente esquema:

— / — — / — — / — — / — —

Pero en todos los pies, menos en el último, podía el tríbraco (— — —) reemplazar al yambo. En los trágicos y en los yambógrafos (por ej. en Arquíloco) se halla el espondeo (— —) en los pies impares. Es raro el anapesto (— — —), salvo en el primer pie y en nombres propios. Raro también el dáctilo (— — —), pero se halla a veces en los pies primero o tercero. En la comedia, e incluso en el drama satírico, había más libertad para las sustituciones. El trímetro es el más importante de los versos yámbicos.

El metro elegíaco por excelencia era el pentámetro formando dístico con el hexámetro. El esquema teórico del pentámetro era:

— — — / — — — / — — — — — / — — — — —

pudiendo ser sustituidos por espondeos los dos primeros pies, y por una breve la última larga del segundo hemistiquio o medio verso. Sobre el hexámetro, véase la nota 335.

²⁶ Aristóteles, contra la opinión vulgar, afirma que no es poeta el que compone versos, sino el que es imitador mediante el lenguaje.

²⁷ Los dos poemas de Empédocles, *Sobre la Naturaleza* y *Purificaciones*, tenían, como observa Else (*ad loc.*), altas cualidades poéticas, y Aristóteles lo sabía muy bien. Pero Empédocles no es imitador en el sentido aristotélico; por consiguiente, no debiera ser llamado poeta. Sin embargo, en el diálogo *Sobre los poetas* (Rose frg. 70) Aristóteles le reconocía a Empédocles estilo poético.

²⁸ El término φυσιολόγος, cuya equivalencia material sería «fisiólogo», no puede traducirse así porque esta palabra designa al cultivador de la «fisiología», que es hoy la ciencia que estudia las funciones de los seres orgánicos y los fenómenos de la vida. Tampoco puede traducirse por

«físico», pues la física es la ciencia que estudia la materia inorgánica y los fenómenos producidos en ella por los agentes materiales. La φυσιολογία abarcaba el estudio de la naturaleza entera, tanto orgánica como inorgánica. Lo que más se aproximaría a ella sería nuestra «historia natural», entendida como descripción de la naturaleza en sus tres reinos, mineral, vegetal y animal. Traduzco, pues, φυσιολόγος por «naturalista» en el sentido de cultivador de la historia natural.

²⁹ Queremón, poeta dramático de fines del siglo v y primera mitad del iv. Aristóteles (*Rhet.* III 12, 1413b13) le cita como uno de los principales dramaturgos entre los que escribieron sus obras más para ser leídas que representadas. En cuanto al *Centauro*, Aten. XIII 608e lo califica de δρᾶμα πολόμετρον «drama de muchos metros», es decir, de muchas clases de versos. Se conservan de esta obra dos fragmentos, que no permiten juzgarla. Es probable que su título aludiera a su condición de obra mixta en cuanto a la versificación.

³⁰ Si fuese poeta el que imita mediante el verso, lo de menos sería que la imitación se hiciera con un solo tipo de verso, como Homero con el hexámetro, o con varios, incluso con todos los versos conocidos, como parece que hizo Queremón.

³¹ El «nomo» era un canto monódico, que podía llevar acompañamiento de cítara o de flauta.

³² En la poesía ditiirámica y en la nómica, los tres medios (ritmo, canto y verso) se usaban simultáneamente a lo largo de todo el poema; en la tragedia y en la comedia, el canto sólo se usaba en las partes líricas.

Capítulo 2

³³ No en cuanto hombres, sino en cuanto actantes. Aristóteles repite con verdadera insistencia a lo largo de toda la obra que el poeta no imita directamente a los hombres, sino sus acciones; cf. 49b36, 50a4, 16, 50b3, 51a31, 52a13, 62b11. Plat. *Repúbl.* X 603c4-5: πρᾶττοντας, φάμεν, ἀνθρώπους μιμείται ἢ μιμητικὴ «la mimesis poética imita, decimos, a hombres que actúan».

³⁴ La pareja de términos, también en Plat. *Repúbl.* X 603c2, referida al objeto de la imitación poética, que es φαῦλον ἢ σπουδαῖον «de baja calidad o esforzado».

³⁵ Else interpreta τοῦτοις... μόνοις como referido a πρᾶττοντας y traduce: «for definite characters tend pretty much to develop in men of action». Yo entiendo, con Hardy, que τοῦτοις μόνοις se refiere a σπουδαίους y φαίλους. Y lo entiendo así por razones gramaticales y también lógicas: una frase con γάρ se refiere normalmente a otra inmediatamente anterior; por consiguiente, τὰ γάρ ἦθη... ἀκολουθεῖ... se referirá, si no lo impide el sentido, a ἀνάγκη... εἶναι. Y aquí el sentido no sólo no impide, sino que parece pedir esta relación: los caracteres, en efecto (entiéndase los caracteres notables, capaces de fijar la atención del artista), casi siempre corresponden a hombres esforzados o de baja calidad, pues los mediocres suelen pasar inadvertidos.

Else, siguiendo a Gudeman, omite la frase *κακίᾳ γάρ... πάντες* «for as to their characters all men differ in vice and virtue», que, a su juicio, al intentar parafrasear el pensamiento de Aristóteles, lo trivializa. La frase está en Π y en Ar; es, pues, arriesgado suprimirla. Por lo demás, si referimos *τοῦτοις... μόνοις* a *σπουδαίους ἢ φαύλους*, la nueva frase *κακίᾳ γάρ... πάντες* será una explicación, sin trivialización, de *τὰ γάρ ἤθη... ἀκολουθεῖ*.

³⁶ Else omite las palabras *ἢ καὶ τοιοῦτους*, que en su opinión han suplantado al verbo principal, y, en la línea siguiente, *Διονόσιος... εἰκάξεν*, y nuevamente, en la lín. 12, *Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους*. Razona estas omisiones diciendo que «la genuina doctrina de Aristóteles no tiene lugar para una tercera clase media de gente imitada por la poesía».

³⁷ Polignoto nació en la isla de Taso hacia el año 490, y murió en Atenas hacia el 425. Fue hijo y discípulo de Aglaofonte. Se trasladó a Atenas, siguiendo probablemente a Cimón, que había conquistado Taso, y llegó a ser el mejor pintor griego de su generación, recibiendo la ciudadanía ateniense como premio por su decoración de edificios y monumentos públicos. No queda nada suyo; pero en fuentes literarias hay descripciones detalladas de sus obras, en las que, según se dice, sólo usó cuatro colores. Entre las más famosas estaban la *Toma de Troya* y un *Descenso de Odiseo al Hades*, en Delfos, y una *Matanza de los pretendientes de Penélope*, en Platea. Sobresalió por el dibujo y por el colorido, por el hábil tratamiento de los paños, a los que, según Plinio, consiguió dar transparencia, y por una mayor libertad en la representación de los rostros, siendo el primero que abrió las bocas y mostró los dientes de sus figuras, a las que dio expresión y carácter. Tomó sus temas, en general, de la épica homérica.

No se conoce con exactitud la época en que vivió Pausón. Se supone que a fines del siglo v y primera mitad del iv. Aristóteles menciona a este pintor también en *Polít.* VIII 5, 1340a36, donde recomienda que no se expongan a la vista de los jóvenes las obras de Pausón, sino las de Polignoto y otros pintores o imagineros «éticos». Temistio (*Orat.* 34, 11, pág. 41) compara desfavorablemente a Pausón con Zeuxis y con Apeles, diciendo que cualquiera preferiría un pequeño cuadro de estos dos artistas a todas las obras juntas de Pausón. De éste cuentan varios autores una graciosa anécdota: se le había encargado que pintara un caballo revolcándose en el suelo. Pausón lo pintó galopando. Al presentar el cuadro a quien se lo había encargado, éste lo rechazó diciendo que él quería la figura de un caballo revolcándose. Pausón, riendo, invirtió el cuadro, y mostró el caballo con las patas al aire, en actitud de revolcarse.

Dionisio de Colofón fue contemporáneo de Polignoto, al que se asemejaba por la ejecución cuidadosa de sus pinturas, la elección de los tipos, el tratamiento de los paños y la expresión del carácter y de las pasiones; pero le faltaba la grandeza que Polignoto ponía en sus personajes (*πλὴν τοῦ μεγέθους*, Eliano *Var. Hist.* IV 3).

³⁸ Todas las artes mencionadas en el cap. 1.

³⁹ Cf. 61b31, donde se ve que también la música imitaba acciones.

⁴⁰ Versos solos, es decir, no acompañados de música instrumental ni de canto.

⁴¹ Aristóteles establece aquí un paralelo entre poetas y pintores: Homero se asemeja a Polignoto; Cleofonte, a Dionisio; Hegemón de Taso y Nicócares, a Pausón.

Cleofonte, según la *Suda* (s. v.), fue un poeta trágico ateniense, autor de las siguientes obras: *Acteón*, *Aquiles*, *Anfiareo*, *Bacantes*, *Dexámeno*, *Erigone*, *Leucipo*, *Persis*, *Télefo* y *Tiestes*. Aristóteles vuelve a mencionar a Cleofonte en la *Poética* (58a20), donde pone su poesía, junto con la de Esténelo (cf. nota 315), como ejemplo de elocución clara, pero baja, a causa del abuso de los vocablos usuales. Le nombra también en *Retór.* III 7, 1408a15, donde le censura por unir a nombres ordinarios (τῶ εὐτελεῖ ὀνόματι) epítetos ornamentales, con lo cual se produce un efecto cómico. Cleofonte —explica Aristóteles— se expresaba a veces algo así como si dijese: «¡Oh veneranda higuera!» (ὁμοίως γὰρ ἔνια ἔλεγε καὶ εἰ εἴπειεν ἄν «πότνια συκή»).

Hegemón de Taso vivió en Atenas en la segunda mitad del siglo v. Antes que él habían escrito parodias o imitaciones burlescas Hiponacte, Epicarmo y Cratino. Al llamarle «inventor de la parodia», Aristóteles se refiere sin duda al desarrollo de esta forma literaria hasta convertirla en un género nuevo.

Nicócares fue un comediógrafo ático de comienzos del siglo iv. La *Suda* menciona entre sus obras *Amimone*, *Galatea*, *Boda de Heracles*, *Heracles corego*, *Centauros*. Todos estos títulos parecen referirse a parodias de mitos.

⁴² Según Else (*ad loc.*), se trata probablemente de un solo ciclope, el célebre Polifemo, ennoblecido por Timoteo en un nomo y satirizado por Filóxeno en un ditirambo.

Timoteo, poeta y músico de Mileto, fue célebre como autor de nomos y ditirambos. Aristóteles llega a decir en *Metaf.* 993b15: «si no hubiera existido Timoteo, nos faltarían muchas melodías». Vivió aproximadamente desde el 450 al 360. Según la *Suda*, murió a los noventa y siete años, al comienzo del reinado de Filipo II de Macedonia. Entre sus muchas obras se citan: *Ayante furioso*, *Artemis*, *Elpenor*, el *Ciclope* aludido aquí por Aristóteles y del que sólo se conservan dos fragmentos, que hacen en total nueve versos; *Nauplio*, *Niobe*, *Persas*, *Parto de Semele*, *Escila*. Para los *Persas* le escribió Eurípides el prólogo. Wilamowitz editó esta obra en 1903. J. M. Edmonds publicó numerosos «Testimonia Veterum», con traducción inglesa, en *Lyra Graeca* III (1927) 280-296. Véase el artículo de Paul Maas en la *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, zweite Reihe, 12. Halbband, 1331-1337.

Filóxeno de Citera vivió de 435 a 380. Escribió, según la *Suda*, veinticuatro ditirambos. El más célebre de ellos fue el *Ciclope* (o *Galatea*) mencionado aquí por Aristóteles. Se dice que ridiculizaba en él a Dionisio I de Siracusa, simbolizado por el monstruoso Polifemo. Se le atribuyen también algunos nomos. Los testimonios antiguos, con traducción inglesa, pueden verse en J. M. Edmonds, *Lyra Graeca* (1927) 349-399. Véase asimismo el artículo de Paul Maas en la o. c., erste Reihe, 39. Halbband, 192-194.

Capítulo 3

⁴³ Recuérdese que las otras dos se referían a los *modos* y a los *objetos* de la imitación.

⁴⁴ Por ejemplo, con el lenguaje, o, más específicamente, con el verso.

⁴⁵ El poeta épico es esencialmente narrador, ἀπαγγέλλων; pero puede narrar de dos modos: o bien poniendo la narración en boca de un personaje, con lo cual el poeta en cuanto narrador se convierte hasta cierto punto en otro (ἕτερόν τι γινόμενον —interpreto ἕτερον como masculino y τι como adverbio—), pues narra a través de su personaje (Aristóteles pone a Homero como ejemplo de este modo de narrar, que es el más eficaz y, por consiguiente, el más propio de un buen poeta; cf. 60a5 ss.); o bien directamente por sí mismo y sin cambiar (ὥς ὁ αὐτός καὶ μὴ μεταβάλλων), como es corriente entre malos poetas (cf. *ibidem*).

⁴⁶ Aristóteles establece aquí dos oposiciones: una principal (en la trad. esp. fuera del paréntesis) entre la poesía épica y la poesía dramática, y otra secundaria (dentro del paréntesis en la traducción) entre los dos tipos de poetas épicos: el que narra por boca de un personaje y el que lo hace por sí mismo. No puede, por tanto, basarse en este pasaje la división clásica de la poesía en tres géneros: 1) *dramático* o *mimético* (δραματικόν οἱ μιμητικόν), 2) *narrativo* (ἐξηγηματικόν οἱ ἀπαγγελτικόν) y 3) *común* o *mixto* (κοινόν οἱ μικτόν), tal como la expone Diomedes (¿excerpto de Varrón?): «*poematos genera sunt tria: activum est vel imitativum quod Graeci dramaticon vel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragoediae et comicae fabulae et prima Buccolicon; aut enarrativum, quod Graeci exegematicon vel apaggelticon appellant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres libri Georgici et pars prima quarti, ita Lucretii carmina; aut commune vel mixtum, quod graece koinon vel mikton, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Odyssia Homeri et Aeneis Vergilii*». Riccoboni, en nota al pasaje comentado, llama *modus activus* al primer género; *modus narrativus purus*, vel *non immutatus*, al segundo, y *modus narrativus mixtus, vel immutatus*, al tercero.

Else entiende aquí τοὺς μιμουμένους en sentido activo («the persons who are performing the imitation», es decir, los actores), apoyándose en 49b34 y 50a20. Pero μιμέομαι se usa también con sentido pasivo (cf. para el participio pres. μιμούμενος, Plat. *Repúbl.* 604e). Else mismo admite que, en sentido estricto, los que hacen aquí la imitación son los poetas (Perhaps by a strict reckoning the «persons performing the imitation» ought to be the poets). Efectivamente, el poeta, en singular (cf. ἀπαγγέλλοντα, γινόμενον) es aquí el sujeto de μιμεῖσθαι (lín. 21), y sería una construcción lógicamente forzada μιμεῖσθαι... τοὺς μιμουμένους «imitar... a los que imitan». (Quizá por eso Kassel pone entre obelos τοὺς μιμουμένους). Por otra parte, entendiendo τοὺς μιμουμένους en sentido activo, como «las personas que ejecutan la imitación», es decir, los actores, resultaría que el poeta dramático imitaría a los actores, cuando en realidad imita, mediante los actores, a los personajes de la fábula; éstos son, por consiguiente, *imitados* por el poeta (a través de los actores). Además, carecería de sentido decir que el poeta «puede imitar» (μιμεῖσθαι ἔστιν) a todos los actores actuando («acting», traduce Else), pues los actores son por definición actuantes, y no pueden ser presentados de otro modo; mientras que los personajes de una acción pueden ser presentados (*imitados*) por el poeta o bien mediante narración (indirecta, como la de Homero, o directa, como la de los malos poetas épicos), o bien presentándolos direc-

tamente en acción (por medio de los actores, si la acción se representa en el teatro, o sin actores, en la obra dramática escrita).

⁴⁷ Sófocles es igual que Homero por el *objeto* de su imitación (personas esforzadas); igual que Aristófanes, por el *modo* de imitarlas (presentándolas en acción).

⁴⁸ δράντας es participio pres. de δράω «obrar», de la misma raíz de δράμα «acción», «obra». La etimología es cierta; pero Aristóteles no parece considerarla segura, pues la da como opinión de algunos.

⁴⁹ Else considera sección aparte el pasaje comprendido entre 48a24: ἐν τρισὶ δὲ ταύταις διαφοραῖς, y 48b4: Ἑοίκασι δὲ γεννηῆσαι, que le parece en conexión meramente superficial con lo que antecede y sigue, y escrito desde otro punto de vista; piensa incluso que pudiera ser inserción posterior, de un período cercano a Aristóteles, o quizá de Aristóteles mismo, y opina que las observaciones sobre las pretensiones de los dorios en cuanto a la invención de la tragedia y de la comedia denotan, contra lo que suele creerse, simpatía por la causa doria.

⁵⁰ Aristóteles se refiere aquí a dos ciudades llamadas Mégara (se conocen cuatro más): una, al Oeste de Atenas, aproximadamente a medio camino entre esta ciudad y Corinto; la otra, en Sicilia. Sobre los megarenses sicilianos, cf. Hdto. 7, 156; Tucíd. 6, 4, etc.

⁵¹ El tirano Teágenes fue derribado hacia el año 600; pero al caer él se estableció en Mégara un gobierno aristocrático, al que siguió un período de democracia anárquica y desenfrenada (ἀκόλαστος δημοκρατία) que parece haber durado unos diez años, aproximadamente desde el 570 al 560. A esta época se refiere probablemente Aristóteles.

⁵² Epicarmo nació en la isla de Cos hacia el año 550. Fue uno de los grandes longevos de la antigüedad. Murió en el año 460. Teócrito le llama «siracusano», Συρακόσιος (*Epigr.* 17), quizá por haber vivido mucho en Siracusa, donde escribió sus comedias, hoy perdidas. Se conservan treinta y siete títulos, y escasos fragmentos. De su vida se conoce poco. Antes de cultivar la comedia, parece que vivió en la Mégara siciliana, dedicado a la filosofía. La comedia griega primitiva nació de mimos populares en Sicilia, y alcanzó su mayor esplendor con Epicarmo. La más antigua comedia ática absorbió elementos de esta primitiva comedia siciliana, que después de Epicarmo parece haber descendido nuevamente al nivel del mimo. Aristóteles dice luego (49b6) que Epicarmo y Formis fueron los primeros en componer fábulas o argumentos de comedia.

Quiónides y Magnete son, según se deduce de este pasaje, entre los poetas de la comedia ática, los dos más antiguos que se conocen. Se cree que ejercían su actividad literaria por los tiempos en que las representaciones cómicas fueron incluidas en el programa oficial de las grandes fiestas Dionisias. Quiónides, algo anterior a Magnete, fue, según la *Suda*, vencedor en el primer agón estatal de comedias, el año 486 a. de C. Magnete triunfó en las Dionisias del 472 (cf. A. Lesky, *Historia de la lit. gr.* 264). Según Lesky, la actividad de Epicarmo debería situarse ya en el siglo VI.

Aristófanes, en la parábasis de los *Caballeros*, nombra en primer lugar, entre los comediógrafos antiguos, a Magnete, que con sus once triunfos

en las grandes Dionisias fue el poeta más afortunado de la Comedia Antigua. Sólo quedan de él algunos títulos, entre ellos *Los cinifes* y *Las ranas*.

⁵³ Los habitantes de Sición, ciudad del Peloponeso, hoy en ruinas, cerca de Vasilika. Sobre su reivindicación de la tragedia, cf. Temistio, *Orat.* 27, 406; *Suda*, s. v. θέσις, y Hdto. 5, 67. Probablemente Aristóteles pensaba, al escribir esto, en Aríon, el poeta y músico nacido, según la *Suda*, en la 38ª Olimpiada (628-625).

⁵⁴ κωμῶν puede significar «celebrar las fiestas de Dioniso con cantos y danzas», «ir por las calles cantando y danzando al son de la flauta»; en general, «estar de fiesta», «celebrar un banquete», «ir procesionalmente con acompañamiento de música y cantos»; incluso «lanzarse», «irrupir», «mostrarse soberbio»; pero no tiene relación directa con κῶμη «aldea», «suburbio».

⁵⁵ Es significativo, como observa Else (*ad loc.*), que los dorios no trataran de apoyar su reivindicación en el nombre, indudablemente ateniense, de la «tragedia» (τραγῳδία). Por otra parte, las demás etimologías invocadas por ellos tampoco eran buen fundamento para sus pretensiones: κωμῳδία «comedia» no viene de κῶμη «aldea», «suburbio», sino de κωμῳδός, inicialmente el que cantaba en el κῶμος, «banquete en honor de Dioniso», y δρᾶν no es palabra exclusivamente doria, aunque πρῶταιν sea jónica y ática.

Capítulo 4

⁵⁶ La primera es el instinto de imitación, connatural al hombre. En cuanto a la segunda, se dividen las opiniones entre a) el placer que todos sentimos al contemplar las imágenes, incluso de seres cuyo aspecto real nos repugna (líns. 10-12) y b) la connaturalidad en el hombre del ritmo y de la melodía (lín. 20). Entre los modernos, se inclinan a la primera opinión Ritter, Bywater, Rostagni, Hardy; a la segunda, Vahlen, Gudeman, Else, a mi entender, con más fundamento. Aunque, a pesar de la gramática y del uso aristotélico, se dé preferencia para la lín. 13 al texto de A (καὶ τοῦτο) frente al de Φ (καὶ τούτου), parece claro que aquí no se trata de explicar el origen de la poesía, sino el placer que sentimos al contemplar las imágenes, incluso de seres repugnantes de suyo. Así se deduce del comienzo de la frase siguiente (lín. 15), διὰ γὰρ τοῦτο... ὁρῶντες «Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes». Aquí (lín. 12), αἰτίον es casi sinónimo de σημεῖον (lín. 9). Riccoboni traduce lo mismo σημεῖον δὲ τοῦτο que αἰτίον δὲ τοῦτο: *signum huius rei est*.

Por lo demás, Aristóteles dice expresamente (lín. 5) que las dos causas de la poesía son «naturales» (φυσικαί). Y en lín. 20 asocia como tendencias que nos son naturales «el imitar» (τὸ μιμεῖσθαι) y «la armonía y el ritmo» (ἡ ἁρμονία καὶ ὁ ῥυθμός), y a continuación dice que los mejor dotados para estas cosas (es decir, para imitar y para la armonía y el ritmo) engendraron la poesía.

⁵⁷ La inclinación natural del hombre a la imitación tiene, según Aristóteles, una causa intelectual: el hombre «adquiere por la imitación sus primeros conocimientos» (líns. 7-8). Por otra parte, «aprender agrada muchísimo» (lín. 13), y, contemplando las imágenes, los hombres «aprenden

y deducen qué es cada cosa» (lín. 16). Compárese con este pasaje el de *Retórica* I 11, 1371b4-10: ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιαῦτα ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τὸ τε μεμιμημένον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν δ' ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τοῦτ' αἰρεῖται, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει. «Y, puesto que aprender y admirar son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo la pintura, la escultura y la poética, y toda imitación bien hecha, aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello, de donde resulta que aprendemos algo».

Este deseo de saber es connatural a todos los hombres, no sólo a los filósofos o «amigos del saber». Cf. las primeras palabras de la *Metafísica*: Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει «Todos los hombres desean por naturaleza saber».

⁵⁸ En *De las partes de los animales* I 5, 645a11-17 presenta Aristóteles otro punto de vista, paralelo a este pasaje de la *Poética*: «Sería irrazonable y absurdo —dice— que, al contemplar sus imágenes (se refiere a las de los animales de aspecto desagradable: ἐν τοῖς μὴ κεχαρισμένοις αὐτῶν πρὸς τὴν αἰσθησιν), disfrutemos porque vemos al mismo tiempo el arte con que han sido ejecutadas (ὅτι τὴν δημιουργήσασαν τέχνην συνθεοροῦμεν), por ejemplo la pintura o la plástica, y que no nos parezca preferible la contemplación directa de los organismos naturales (αὐτῶν τῶν φύσει συνεστῶτων θεωρίαν), pudiendo observar en ellos las causas (τάς αἰτίας καθορᾶν). Y concluye con este sabio consejo: διὸ δεῖ μὴ δυσχεραίνειν τὴν περὶ τῶν ἀτιμωτέρων ζῴων ἐπίσκεψιν. ἐν πᾶσι γὰρ τοῖς φυσικοῖς ἔνεστί τι θαυμαστόν. «Por eso es preciso no mostrarse reacio a la observación de los animales repugnantes; pues en todos los seres naturales hay algo admirable».

⁵⁹ «Este», es decir, la reproducción artística que tenemos delante; «aquél», el individuo retratado por el artista. Cuanto más se parezca la imagen al retratado, mayor placer nos producirá. Pero, si no hemos visto al retratado antes de ver su imagen, no podremos saber hasta qué punto ésta se parece a él. Si el retrato nos gusta, será por otros motivos, como la ejecución, el color, etc.

Se ha tachado a Aristóteles de excesivo intelectualismo estético. Se le atribuye la idea de que el placer que los hombres experimentan ante los productos de la imitación artística se debe exclusivamente al hecho de que, a través de ellos, aprenden algo; y se admite que esto sea así en los niños, en los primitivos y en los ignorantes; mas no en los hombres estéticamente cultivados. Pero Aristóteles no dice que aprender algo sea la única razón, sino una de las razones del placer estético. Un buen retrato —advierte— puede agradarnos también por su colorido, por la maestría de la ejecución, etc.

⁶⁰ Según Else (*ad loc.*), Aristóteles «quiere decir simplemente que un verso dactílico (*metron*) es un segmento de seis "pies" o medidas de largo, segregado de un continuo indefinido de discurso conformedado dactílicamente». A mi juicio, Aristóteles no se refiere a eso. En primer lugar, no dice que los «versos» (Else traduce «verses»), sino que los «metros», es

decir «medidas» o lo que en la métrica clásica suele llamarse «pies», son partes de los ritmos... Un hexámetro dactílico se compone de seis «metros» o «pies» dactílicos (sustituibles por espondeos); por consiguiente, cada «metro» es una sexta parte del verso entero. Pero el ritmo no se identifica con un verso ni con un poema entero, sino que es sólo un elemento del verso. «Los ritmos» deben ser entendidos aquí de una manera general, como series cuyos elementos se repiten. La repetición es esencial para el ritmo; pero no una repetición cualquiera, sino ordenada de modo que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, suicientemente próximos entre sí para que la regularidad sea perceptible. La serie rítmica puede estar constituida sólo por movimientos, como en la danza, o por sonidos, como en la música; podría darse incluso un ritmo de colores. En el lenguaje, el ritmo puede adoptar muchas formas, desde las más sencillas a las más complicadas. Todas ellas participan del ritmo de la música.

Al decir Aristóteles que los metros son parte de los ritmos, se refiere, creo, a los ritmos así entendidos, en toda la amplitud de sus variedades. Y «partes» tiene aquí sentido próximo a «especies».

⁶¹ Es decir, para la imitación artística, y para la armonía y el ritmo.

⁶² Aristóteles entiende que la poesía, como todas las artes, no nació perfecta, sino que, partiendo de rudas improvisaciones, fue lentamente progresando y perfeccionándose (cf. 49a10). Indirectamente rechaza aquí la teoría de la «manía» o «furor divino», sustentada por Demócrito y por Platón, como origen de la poesía, aunque luego (55a32-34) admite al *μανικόν* como uno de los dos tipos de poeta. La idea de que la poesía homérica no había surgido de improviso, sino que otros poetas habían precedido a Homero, era corriente en la antigüedad; cf. Cic. *Brut.* 71: «Nihil est enim simul et inventum et perfectum, nec dubitari potest quin fuerint ante Homerum poetae». A pesar de todo, en la época moderna, a consecuencia de las teorías románticas sobre el arte y la poesía, se creyó durante mucho tiempo que la figura de Homero había surgido súbita y como milagrosamente en el mundo de la literatura helénica.

⁶³ E. de Sousa, siguiendo a Else, comenta que la diversificación de la poesía en las dos formas principales de tragedia y comedia no podría Aristóteles atribuirle a la «índole particular (de los poetas)». Y añade que «(de los poetas) no está en el texto griego, y lo "particular" o "inherente" (*οἰκεῖα*) puede referirse a la poesía, y no a los poetas». Para mí está claro que *οἰκεῖα ἥθη* son los «caracteres particulares (de los poetas)», no de la poesía, como se ve por la explicación que sigue inmediatamente: *οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι... ἐμιμοῦντο... οἱ δὲ εὐτελέστεροι...* Si se tratase de la *ποίησις*, Aristóteles habría escrito *ἢ μὲν γὰρ σεμνότερα... ἐμιμεῖτο... ἢ δὲ εὐτελεστέρα...* Por otra parte, decir que la poesía se había dividido según sus propios caracteres sería casi una tautología. Cf. nota 64 y también 49a2 ss. Nótese de paso la casi sinonimia entre *καλός* (*καλὰς πράξεις* «acciones nobles») y *σπουδαῖος* (*πράξεως σπουδαῖος* «de una acción esforzada») en 49b24.

⁶⁴ Aristóteles se refiere aquí a la división de la poesía en general y en sus orígenes. Pero esta misma causa explica la división de la poesía dramática en trágica y cómica (cf. 48a16-18, 49a2 ss., 32, b24). Los primeros pasos

de la poesía fueron, pues, del lado vulgar o bajo, las invectivas (ψόγοι), y del lado noble o elevado, los himnos y encomios.

En su reciente libro *Fiesta, comedia y tragedia* (Barcelona, 1972, 630 páginas) dice F. Rodríguez Adrados: «para Aristóteles Tragedia y Comedia no son diferentes entre sí porque están ahí como diferentes, como resultado tal vez de un proceso histórico, sino porque responden a constantes humanas como son la existencia de hombres "serios" (*semnóteroi*) e "inferiores" (*eutelésteroi*), de los cuales los primeros imitan las acciones hermosas y los segundos las de los hombres menos valiosos. Nadie piensa hoy, imaginamos, en la existencia de dos tipos de hombres radicalmente diferentes que han engendrado dos géneros teatrales que imitan respectivamente a esos dos géneros de hombres» (págs. 23 s.). De la misma fecha que el libro de Adrados es la segunda edición (bilingüe, greco-italiana) de la *Poética* por Massimo Pittau, quien en nota *ad locum* comenta muy atinadamente este pasaje aristotélico. No hay por qué, dice Pittau, atribuir a esta distinción entre el género serio y el jocoso más importancia que la que le concede el propio Aristóteles; pero tampoco es verdad que esta explicación aristotélica carezca de todo fundamento. «No es fácil, en efecto, imaginarse un Dante que escriba comedias como las de Goldoni, ni un Goldoni que escriba la *Divina Comedia*; imaginarse a Leopardi como autor del *Decamerón*, y a Boccaccio como autor de los *Cantos*. En líneas generales, por tanto, es válida la tesis de que ante todo y sobre todo es la índole natural de los poetas la que les encamina hacia el género serio o hacia el jocoso, hacia tal forma literaria o hacia tal otra».

⁶⁵ Aristóteles insiste aquí en la idea expresada antes (lín. 23): que la poesía no nació perfecta, sino que se formó poco a poco, partiendo de improvisaciones. Por tanto, un poema como el *Margites* sin duda tendría muchos antecesores. Cf. la nota 62.

⁶⁶ *Margites* es el título de un poema burlesco atribuido en la antigüedad a Homero. Hace unos años se descubrió un papiro que contiene un fragmento más extenso que los conocidos hasta entonces. H. Langerbeck («*Margites. Versuch einer Beschreibung und Reconstruction*», *Harvard Studies* 63, 1958, *Festschrift Jaeger* 33) intentó reconstruir el poema. M. Forderer, *Zum Homerischen Margites*, Amsterdam, 1960, ha querido dar a la figura de *Margites*, prototipo literario del tonto absoluto, mayor extensión y profundidad, relacionándola con los héroes de la gran epopeya. Otros han visto en el *Margites* un antecedente de la novela jónica en prosa.

⁶⁷ El neologismo «yambizar» (de ἰαμβίζω) quiere decir «dirigirse burlas». Aristóteles, como observa Else con razón, no quiere decir que el verso yámbico sea bajo o cómico en sí mismo, sino que, por ser el satirizarse o dirigirse mutuamente burlas una especie de toma y daca, se eligió como instrumento para ello el verso yámbico, que era, por su ritmo, el más próximo a la conversación (cf. 49a24-27. Vid. también *Retórica* III 8, 1408b 34 s.: ὁ δ' ἰαμβος αὐτὴ ἐστὶν ἢ λέξις ἢ τῶν πολλῶν διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες «el yambo es la forma misma de expresarse la mayoría; por eso al hablar es el yambo con mucho el metro más empleado de todos»; Cic., *Orator*. 189: «magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio», y Hor., *Epist. ad Pisones*, vv. 81 s.: *alternis aptum sermonibus et popularis / vincentem strepitus et natum rebus agen-*

dis, «apto para el diálogo y el dominio del pueblo / estrepitoso, y para desarrollar la acción»). Del mismo modo en 59b31-37 se nos dice que el metro heroico, es decir, el hexámetro dactílico cataléctico es el más reposado y amplio de todos, y por eso el más apropiado para la epopeya. Y así, según Aristóteles, el ἱαμβοζέειν o «dirigirse burlas» acabó dando nombre (ἱαμβεῖον «burlesco») al verso utilizado para ello. Aristóteles comete aquí el error —nada sorprendente si tenemos en cuenta los conocimientos lingüísticos de su tiempo— de derivar el nombre del verso, ἱαμβος, del verbo, ἱαμβίζω. La derivación verdadera siguió el camino inverso.

⁶⁸ «Poetas» debe entenderse aquí en sentido etimológico = «hacedores», es decir, «compositores» de versos heroicos o de versos yámbicos. Como observa bien Else, «poetas» aparece aquí por vez primera para designar artistas distintos de los improvisadores; éstos imitaban, pero no «componían».

⁶⁹ El elogio de Homero como el más grande de los poetas se repite expresamente en 51a23 ss., 59a30 ss., 60a5 ss.

⁷⁰ No dice Aristóteles que Homero sea el primer autor de tragedias y comedias, sino que en sus poemas se esbozan o prefiguran ambas especies dramáticas; la tragedia, en la *Iliada* y en la *Odisea* (género noble), y la comedia, en el *Margites*, que «tiene analogía con las comedias como la *Iliada* y la *Odisea* con las tragedias». Tanto en las dos epopeyas como en el poema jocos, Homero «hizo imitaciones dramáticas», en el sentido de que, en el curso de la narración, él se retira y cede la palabra a sus personajes (cf. 48a21 y, especialmente, 60a5 ss.).

⁷¹ Aristóteles no nos dice *cuándo*. Del párrafo anterior, en que afirma que ambas especies dramáticas estaban ya prefiguradas, una en la *Iliada* y en la *Odisea*, y otra en el *Margites*, no se sigue que aparecieran ya en tiempos de Homero. En 48a30 ss. nos ha dicho que los dorios reivindicaban la paternidad de la tragedia y de la comedia; de la comedia, los megarenses (los de Grecia, según los cuales la comedia habría nacido durante su democracia, es decir, algo después del año 600, y los de Sicilia, que consideraban a Epicarmo como el primer poeta cómico, y, por consiguiente, situaban el origen de la comedia a fines del siglo VI y comienzos del V); de la tragedia, los dorios del Peloponeso, sin ninguna precisión temporal. Pero Aristóteles no expresa su propia opinión sobre estas reivindicaciones y alegaciones dóricas.

⁷² Cf. 48b24 ss. y notas 63 y 64.

⁷³ En 48b24 ss., al explicar el origen de la poesía y su división en un género noble (himnos y encomios) y otro vulgar (invectivas), ambos sin duda anteriores a Homero, aunque no se conozca ningún poema de época tan remota, Aristóteles ha dicho que estos poetas arcaicos se dividieron también en cuanto al verso que cultivaban; los autores de himnos y encomios utilizaban el verso heroico (hexámetro dactílico cataléctico); los de invectivas, el verso yámbico. Aquí añade que los cultivadores del verso yámbico pasaron de la invectiva a la comedia, y los poetas épicos, de los himnos y encomios a la tragedia. Tampoco nos dice *cuándo* sucedió esto. Pero es evidente que, en su opinión, fue con posterioridad a Homero (el único que «compuso obras que... constituyen imitaciones dramáticas... y

el primero que esbozó las formas de la comedia»; cf. 48b35-37), y en la aparición de la tragedia y de la comedia intuirían sin duda las recitaciones de la *Iliada* y de la *Odisea*, por una parte, y del *Margites*, por otra.

⁷⁴ «Estas formas» son la comedia y la tragedia; «aquéllas», las invectivas (inferiores a la comedia) de los autores de versos yámicos y los himnos y encomios de los poetas épicos (menos apreciados que la tragedia).

⁷⁵ Observa M. Pittau (*ad loc.*) que el naturalista Aristóteles parangona la obra de arte, en este caso la tragedia, con un organismo vivo. Por eso se pregunta si la tragedia, a juzgar por el estado en que se hallaba en su tiempo, había desarrollado ya todos sus elementos potenciales, es decir, si había alcanzado el grado de desarrollo y madurez que podía esperarse de su naturaleza. Y estima Pittau que Aristóteles contesta afirmativamente en lo que dice a continuación.

⁷⁶ Aristóteles piensa que la tragedia y la comedia, como la poesía en general (cf. *supra* 48b23), comenzaron por improvisaciones.

⁷⁷ La tragedia habría nacido, según esto, de las improvisaciones de los que entonaban el ditirambo. Esta escueta noticia ha dado lugar a incabables controversias. Un buen resumen del estado de la cuestión puede verse en Guy Rachet, *La tragédie grecque*, Paris, 1973: «L'origine de la tragédie», págs. 37-70. Después de considerar las muchas teorías expuestas, uno se atiene a la primera frase de este capítulo de Rachet: «La véritable origine de la tragédie nous échappe», sin ver motivo suficiente para desautorizar a Aristóteles, por vagos que sean los términos en que se expresa.

⁷⁸ Observa Else que la palabra *φαλλικά*, aceptada en la mayoría de las ediciones y traducciones (él mismo traduce, aunque con duda, «phallic performances [?]', «representaciones fálicas [?]', no tiene apoyo sólido en los manuscritos, y piensa que Aristóteles puede haber escrito *φᾶλα* «de baja calidad». Según Kassel, Ξ tienen *φᾶλα(λ)ικά*.

⁷⁹ Los cambios principales se exponen a continuación, lins. 15-31.

⁸⁰ Aristóteles considera como el estado natural de la tragedia el grado de desarrollo a que había llegado con Sófocles, en cuanto al número de autores, la extensión y el tipo de verso. La supervaloración de la tragedia clásica como modelo insuperable e inmutable en cuanto a su estructura fue una de las causas principales de su decadencia.

⁸¹ Según la tradición antigua, que concuerda con el esquema aristotélico, primitivamente sólo dramatizaba el coro; luego, Tespis introdujo un actor para que el coro tuviera algún descanso; Esquilo añadió el segundo, y Sófocles, el tercero, además de la escenografía.

⁸² Else considera interpoladas aquí dos líneas: *τρεῖς δὲ... ἀπεσεμνόνθη* «Sófocles... tarde», que le parecen un fárrago. Opina que, además de la dificultad de obtener sentido de ellas, destrazan el razonamiento de Aristóteles, que se refiere al triunfo del diálogo en *Esquilo*, y a la consiguiente victoria del verso yámbico. Admite, no obstante, la posibilidad de que sean auténticas, en cuyo caso —dice— sólo podrían tolerarse como paréntesis. A mi juicio, no hay bastante fundamento para suponer la interpolación. Creo que son tres los puntos a que Aristóteles se refiere principalmente

en todo este párrafo (líns. 15-28): 1) *incremento del número de actores* (líns. 15-19: καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος... Σοφοκλῆς); 2) *crecimiento de la fábula* (líns. 19-21: ἔτι δὲ τὸ μέγεθος... ἀπεσεμνόνθη); 3) *cambio del verso y su explicación* (líns. 21-28: τὸ τε μέτρον... ὁρμονίας). El primer punto está claro (cf. la nota anterior). En el segundo hay alguna dificultad. El texto dice que la amplitud de la tragedia, desarrollándose a partir de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por tener su punto de partida en lo satírico, tardó en alcanzar un desarrollo digno. ¿Cómo se compagina el hecho de que la tragedia haya tenido al principio una dicción burlesca y su punto de partida en lo satírico con la relación establecida antes (48b38-49a2) entre la tragedia y la *Iliada* y la *Odisea*, de una parte, y entre la comedia y el *Margites*, de otra? La solución podría ser ésta: la *Iliada* y la *Odisea*, que en gran parte constituyen imitaciones dramáticas ("Ὀμηρος... μὴσεις δραματικῶς ἐποίησεν, 48b35) porque el poeta enfrenta a sus personajes y les hace hablar directamente, contienen ya el germen, y hasta cierto punto el modelo, de la tragedia. Pueden, por consiguiente, inspirar a los poetas trágicos. Esta virtualidad de ambos poemas, acrecentada por su difusión escrita, y, por tanto, mayor en la época áurea de la tragedia que en sus comienzos, es independiente del hecho histórico de su nacimiento. En ningún lugar de la *Poética* se afirma, ni siquiera se insinúa, que la tragedia se desarrollase a partir de las dos grandes epopeyas, ni la comedia a partir del *Margites*. En 49a2-6, Aristóteles se limita a decir que, tan pronto como aparecieron la tragedia y la comedia, los que antes componían versos yámicos (inectivas) pasaron a hacer comedias (el *Margites* pudo servirles de estímulo porque no escenificaba una inectiva, sino lo risible, 48b37), y los poetas épicos (compositores de himnos y encomios) se convirtieron en autores de tragedias. Pero en 49a9-11 afirma claramente que tanto la tragedia como la comedia nacieron de improvisaciones (lo mismo que la poesía en general, 48b23); la tragedia, de improvisaciones debidas a los que entonaban el ditirambo. Como el ditirambo era un himno en honor de Dioniso, esta afirmación concuerda con lo dicho antes; que los compositores de himnos y encomios se convirtieron en autores de tragedias.

Quedan por explicar las palabras «partiendo de 1) fábulas pequeñas y de 2) una dicción burlesca, por evolucionar 3) desde lo satírico. 1) Que la fábula fuese inicialmente pequeña parece natural, si tenemos en cuenta que la tragedia nace de improvisaciones basadas en el ditirambo. Un himno, siempre breve comparado con una tragedia, puede sugerir la fábula; mas, para que ésta cobre suficiente amplitud, hay que introducir en ella los episodios, de cuyo desarrollo no quiere tratar aquí Aristóteles (líns. 28-30). 2) y 3) están íntimamente relacionados entre sí. Tanto la «dicción burlesca» inicial como la evolución «desde lo satírico» concuerdan con la naturaleza del ditirambo. Ateneo XIV 628 A dice que los que cantan ditirambos «celebran a Dioniso cantando y danzando llenos de ebriedad». Y cita estos versos de Arquíloco: «Yo sé cómo entonar el ditirambo, el bello canto del soberano Dioniso, / con el ánimo herido por la fulminante centella del vino». Y este otro de Epicarmo en su *Filoctetes*: «No puede haber ditirambo si bebes agua». Por su parte Proclo, *Crest.* §§ 48 ss., comparando el ditirambo con el nomo, dice que el primero es tumultuoso y que, acompañado de danza, exterioriza en alto grado el entusiasmo, como compuesto para expresar las pasiones más propias del dios [Dioniso]... Suppose

que el ditirambo ha surgido de las diversiones rústicas y de la alegría de las fiestas, pues en él sólo hay ebriedad y diversión... En tal ambiente era natural la dicción burlesca; como también era natural que la tragedia, nacida del ditirambo, participase inicialmente de la dicción burlesca.

En cuanto a lo satírico, la *Suda* dice que Arión (s. v.) fue el inventor del estilo trágico (τραγικὸς τρόπος) y el primero que instituyó un coro, cantó el ditirambo y dio este nombre al canto del coro e introdujo sátiros diciendo versos (ἐμμετρα λέγοντες).

⁸³ Entre los griegos solía designarse como «tetrámetro» (propia mente «de cuatro metros» = ocho pies) el tetrámetro trocaico cataléctico, cuyo esquema podría representarse así:

— / — / — / — // — / — / — / —

La cesura, después de los cuatro primeros pies, va indicada por //. Todos los pies, menos el último, pueden ser sustituidos por un tríbraco (—); los pies pares, por un espondeo (—); rara vez por un anapesto (—); el dátilo (—), también raro, y en nombres propios.

El «metro yámbico» por excelencia era entre los griegos el «trímetro yámbico». Teóricamente constaba de seis yambos, según el siguiente esquema:

— / — / — / — / — / —

Pero en todos los pies, menos en el último, podía el tríbraco sustituir al yambo. En los trágicos se halla también el espondeo en los pies impares. Horacio (A. P. 251 s.) define así el yambo: *syllaba longa breui subiecta uocatur iambus, / pes citus...* «sílabas largas tras breves llámase yambo, / pie rápido...» Y es célebre aquel otro verso suyo en que presenta el yambo como arma del rabioso Arquíloco: *Archilocum proprio rabies armauit iambo* (A. P. 79).

Del tetrámetro y del yámbico dice Aristóteles que son ligeros. Procede esta ligereza de los pies que normalmente integran ambos tipos de verso: *troqueo* (τροχάιος) significa «corredor», de la raíz de τρέχω «yo corro». Y también el yambo es ligero por la frecuencia de sílabas breves, que, como puede verse en el esquema, se dan en la misma proporción que en el troqueo.

⁸⁴ Cf. *Retórica* 1408b36, donde Arist. dice que el troqueo es κορδακικώ-τερος, es decir, más propio del κόρδαξ, danza bufa e indecente, de origen lidio.

⁸⁵ Cf. *infra* 59b37 s., y *supra* nota 67.

⁸⁶ Aristóteles no parece conceder al conocimiento detallado del desarrollo de los diversos elementos de la tragedia tanta importancia como los filólogos modernos.

Capítulo 5

⁸⁷ Cf. 48a17. La primera parte de este cap. 5 (48b3-49a9), como observa atinadamente E. de Sousa, «continúa y termina la exposición histórica iniciada en el cap. 3; la segunda (49a9 ss.) inicia el estudio de la poesía austera (tragedia y epopeya), que proseguirá hasta el fin del libro».

⁸⁸ Esta descripción de la comedia está en relación con lo dicho antes (48b37) a propósito del *Margites*, en el que Homero no dramatizó una invectiva, sino lo risible. Lo risible, elemento esencial de la comedia, no causa dolor ni ruina, al contrario que el πᾶθος o «lance patético» de la tragedia, que es «una acción destructora o dolorosa» (52b11 s.). Platón, *Filebo* 49e, explica cómo la presunción de sabiduría o belleza (δοξασοφ(α) καὶ δοξοκαλ(α) por parte de los amigos es risible (γελο(α) cuando es débil y no causa daño a los demás (ἀσθηνής καὶ ἀβλαβής τοῖς ἄλλοις), mientras que se torna odiosa (μισητή) cuando ha cobrado fuerza (ἐρρωμένη).

⁸⁹ Pittau traduce εὐθὺς «per esempio», y, en nota *ad locum*, opina que yerran, en cuanto al significado exacto de este adverbio, los que lo entienden de otro modo: «per non andare lontano» (Castelvetto), «subito che» (Piccolomini), «sans aller plus loin» (Dacier), «in promptu» (*editio panormitana* de 1813), «to take the first instance that occurs» (Bywater), «tanto per non uscire dall'argomento che trattiamo» (Valgimigli), «nel campo dell'evidenza diretta» (Rostagni), «evidentemente, con molta chiarezza» (Albeggiani). Podrían añadirse otros ejemplos: «statim» (Riccoboni), «ne longe abeamus» (Heinsio). Traducen «por ejemplo», entre otros, Hardy: «par exemple» y Gigon: «etwa». Yo había terminado mi traducción cuando recibí la de Pittau; después de verla y leer su nota, conservo «sin ir más lejos», que no sólo implica aquí la idea de «por ejemplo» (para expresar esta idea bastaría οὐδὲν), sino que añade el matiz de la proximidad del ejemplo, que parece ofrecerse por sí mismo, sin necesidad de ir a buscarlo fuera del tema que se está tratando.

⁹⁰ Y la consecuencia de haber pasado inadvertida al principio es que ahora desconocemos sus comienzos.

⁹¹ No se conoce la fecha en que sucedió esto. De una lista de vencedores en las Grandes Dionisias (CIA II 971a), en que figura el poeta Magnete, se desprende que estos concursos de comedia oficialmente reconocidos son anteriores al año 485.

⁹² El primer poeta cómico cuyo nombre se conoce fue Epicarmo (cf. *supra* 48a33 y nota 52). Aristóteles compara aquí la comedia, como antes la tragedia (cf. nota 75), con un organismo vivo, que, después de un período de desarrollo, alcanza su plenitud.

⁹³ Los dos nombres figuran en los manuscritos A y B, así como en la traducción de Moerbeke. No aparecen en Ar, que ofrece en su lugar el equivalente de esta frase enigmática: *ut relinquatur omnis sermo qui est per compendium*. Susemihl los omitió, y Else los considera decididamente interpolados («an intrusive note»), aunque admite que Aristóteles pudiera estar pensando, al escribir esto, en los dos poetas. Sobre Epicarmo cf. nota 52. De Formis es muy poco lo que se sabe. La *Suda*, que le llama Φόρμος, dice (s. v.) que era familiar del tirano de Sicilia Gelón (οἰκείος Γέλωνι), y educador (τροφεύς) de sus hijos. La misma fuente da una lista de siete obras de Formis.

⁹⁴ A Crates lo menciona Aristófanes en la parábasis de los *Caballeros*, y dice de él que ofrecía alimento sencillo a su público, el cual no se le mostró favorable. La *Suda* menciona seis títulos de comedias de Crates,

entre ellas la titulada *Θηρία* (*Animales*), en la que un coro de animales, por razones obvias, recomendaba el vegetarianismo. En la lista de comediógrafos vencedores en las Dionisias urbanas aparece Crates dos puestos detrás de Cratino, con tres victorias. Parece que consiguió la primera el año 450. No sabemos bien por qué Aristóteles menciona a Crates como el primer poeta cómico que compuso argumentos y fábulas de carácter general, omitiendo a Cratino, indudablemente anterior y generalmente reconocido como superior a Crates, y del que no se puede dudar que compuso argumentos bien estructurados. Quizá haya que interpretar la manifestación de Aristóteles en conjunto, sin separar las dos partes de que consta: Crates fue el primero que *abandonó la forma yámbica* —es decir, las invectivas personales— y *compuso argumentos de carácter general*. Cratino compuso argumentos de carácter general, pero sin abandonar las invectivas personales, escritas en «forma yámbica».

⁹⁵ Pittau traduce λόγους por «dialoghi», y afirma categóricamente: «Errano gli altri interpreti a tradurre questo vocabolo con "argomenti" (Rostagni, Albeggiani, Pistelli, Mattioli), "composizioni" (Valgimigli), "Stoffe" (Sussemihl), "sujets" (Hardy), "plots" (Bywater ed anche Vahlen)». Y justifica así su afirmación: de una parte, λόγους con el significado de «argumentos, composiciones, temas, tramas» sería un inútil doblete del vecino μῦθος «fábulas»; de otra, es evidente que todo el pasaje en cuestión está en estrechísima analogía con IV 49a15-17, donde aparece λόγος con el significado preciso de «diálogo». Remite además a I 47b9-10, τοὺς Σωκρατικούς λόγους «los diálogos socráticos». A su juicio, lo que quiere decir Aristóteles es que, antes de Crates, al menos en Atenas, los actores cómicos decían en la escena lo que de momento se les ocurría, siendo Crates el primero que *compuso diálogos*. La situación anterior a Crates sería, según Pittau, semejante a la de la «commedia dell'arte» italiana, en que los actores solían improvisar en la escena gran parte de sus intervenciones.

Pero, aunque este paralelismo fuese exacto, no demostraría que la traducción de λόγους por «argumentos» en este pasaje sea errónea. Contra las citas de la *Poética* en que Pittau se apoya pueden aducirse 55a34: τοὺς τε λόγους... δεῖ... ἐκτίθεσθαι καθόλου «los argumentos... es preciso esbozarlos en general» (*gli argomenti*, traduce aquí Pittau) y 60a27: λόγους... συνίστασθαι «comporre gli argomenti» (Pittau). Bonitz, *Index Aristotelicus* 433b15-20, afirma expresamente la sinonimia de λόγος «argumentum, fabula carminis alicuius epici vel dramatici» y μῦθος, y entre los pasajes de la *Poética* que cita como prueba está precisamente el que ahora nos ocupa: καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μῦθους; y en 476a3-5 repite: «cum λόγος significet argumentum carminis alicuius, explicatur quod μῦθος et λόγος pro syn[onymis] usurpantur».

Finalmente, en favor de la sinonimia de ambos términos en el pasaje discutido hay un argumento objetivo en el hecho de que καθόλου se refiere tanto a λόγους como a μῦθους. No se ve, entonces, en qué podría consistir el «carácter general» («carattere generale», traduce también Pittau) de los *diálogos*.

⁹⁶ Pasaje controvertido en cuanto al texto. Varios autores lo han corregido diversamente. μόνου está en Ξ; μέτρου μέτα λόγου en Β; μέτρου μεγάλου en Α; «de metro cum sermone» (Ar). Tyrwhitt substituyó μόνου por μὲν τοῦ, y su corrección ha sido aceptada por muchos. Rostagni

escribió *μόνου μὲν τοῦ μετὰ λόγου* (ésta parece también la lectura que se desprende de la traducción de Riccoboni: «usque ad solum hunc terminum... quod sit cum sermone...»); Kassel, *μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγου*; Else, *μὲν τοῦ μέτρῳ μεγάλης*. La lectura de Else es la más sencilla; el significado sería: «sólo en cuanto a ser una imitación larga (literalmente "grande") y en verso...» (*up to the point of been a good-sized imitation in verse...*). Pero la coincidencia de B y Ar en *μετὰ λόγου* «cum sermone» no permite sustituir estas palabras por *μεγάλης*, palabra que aún parece más excluida por el hecho de que dos líneas más abajo vemos la extensión como una de las diferencias entre *epopeya* y *tragedia*: *ἔτι δὲ τῷ μήκει*. Menos aún puede omitirse, con Riccoboni y Rostagni, a quien sigue Pittau, la palabra *μέτρου*, que está en todas las fuentes.

Así, pues, aunque ofrece alguna dificultad gramatical, creo que debemos atenernos a la lectura *μόνου μέτρου μετὰ λόγου*. Pero estas dos últimas palabras no las interpreto en el sentido de Ar y Riccoboni: «cum sermone», pues la unión de «metro» (aquí = «verso») y «lenguaje» me parece tautológica (no hay «verso» sin «lenguaje»), sino que por *μετὰ λόγου* entiendo «con argumento», del mismo modo que dos líneas antes traduzco *ποιεῖν λόγους* «componer argumentos».

⁹⁷ El hexámetro dactílico cataléctico, llamado también verso heroico. La tragedia, en cambio, en su forma clásica, utiliza varios tipos de verso.

⁹⁸ Estas palabras, en que Aristóteles se limita a señalar una tendencia o costumbre de la tragedia clásica (la primitiva era, como la *epopeya*, ilimitada en cuanto al tiempo), sirvieron de base a una de las tres leyes féricas del Renacimiento y del Clasicismo, la «unidad de tiempo».

La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Lodovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tratadistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con más rigor. En España, ni los tratadistas ni los dramaturgos del Siglo de Oro acataron más unidad que la de acción. La de tiempo, el Pinciano la ensancha hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia (*Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo III 82); Cascales, hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente (Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, pág. 29). Lope de Vega defendió la unidad de acción, pero no siempre la observó fielmente.

⁹⁹ Al principio, también la tragedia era ilimitada en el tiempo, es decir, podía incluir en la fábula, como la *epopeya*, acontecimientos no circunscritos por ningún límite temporal fijo.

¹⁰⁰ Cr. *infra* 59b10.

¹⁰¹ Es decir, de la *epopeya*.

¹⁰² De la epopeya hablará en los capítulos 23, 24 y 26. De la comedia trataría en el libro segundo de la *Poética*, perdido.

¹⁰³ Observa Else que, excepto la última cláusula de la definición de la tragedia («y que mediante compasión... de tales afecciones», que él interpreta de otro modo: v. nota siguiente), todas las demás son efectivamente «recogidas», como indica Aristóteles, de lo dicho anteriormente. Esto hace sospechar a Else que esa última cláusula haya sido interpolada, y sólo después de «considerable hesitación» se decide a conservarla, aunque en su libro anterior la había puesto entre corchetes. Yo creo que ha acertado conservándola. En realidad, la famosa cláusula no pertenece ya a la definición de la tragedia, pues definir algo consiste en decir qué es, no cuáles son sus efectos. Pero no hay razón suficiente para pensar que Aristóteles no pudo añadir nada a la definición. Por otra parte, tampoco es verdad que todos los términos de la definición misma se hayan enunciado anteriormente: que la acción imitada por la tragedia ha de ser «completa» (τελεία), se dice aquí por vez primera. No debemos perder de vista que la *Poética* no es un tratado publicado (ἐκδεδομένος λόγος), sino una obra acroamática, una especie de «cuaderno de curso» para uso del profesor.

Veamos ahora hasta qué punto las demás cláusulas de la definición han sido «recogidas» de lo dicho anteriormente:

1) la *tragedia es imitación* (cf. 47a13, 48a18, 26; implícitamente, en 47b24 ss., etc.); 2) *de una acción esforzada* (48a27, 49b10); 3) *completa* (aquí por vez primera); 4) *de cierta amplitud* (implícitamente en 49a19 ss., y con más claridad en 49b12 s.); 5) *en estilo sazonado* (implícitamente en 47b25 ss. y quizá en 49b9 s.); 6) *con distintos aderezos en las distintas partes* (literalmente «con cada una de las especies [de aderezos] separadamente en las partes»; implícitamente, quizá en 47b24-28); 7) *actuando los personajes y no mediante relato* (48a23, 27-29; implícitamente, 48b35).

¹⁰⁴ Sobre la interpretación de la cláusula adicional δι' ἔλεος καὶ φόβου... κἀθαρσιν «y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones», cf. *Apéndice II*.

¹⁰⁵ El ritmo es consustancial al verso, que en la métrica clásica constaba de «metros» o «pies», los cuales, según hemos visto (cf. 48b21 y nota 60), «son partes de los ritmos». Y todo el lenguaje de la tragedia estaba «sazonado» por el verso.

Pittau rechaza la interpretación de muchos comentaristas (Vettori, Bywater, Valgimigli, Rostagni, Albeggiani), según los cuales *la armonía y el canto* se identificarían. Basándose en 47a23-24: «usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística», piensa que, así como *el ritmo solo* «determina la danza, *el ritmo y la armonía* determinan la música instrumental, y *el ritmo, la armonía y el canto* determinan la música vocal-instrumental, *quella che si esplica ad es. nei cori della tragedia*». Y añade que «il canto o linguaggio cantato è qualcosa che si aggiunge in più al ritmo e all'armonia della musica». Según esto, el canto no acompañado de música instrumental carecería de armonía. Pittau cita en apoyo de su interpretación un pasaje de la *República* de Platón (III 398d) que probablemente influyó en el texto aristotélico que comentamos; dice Platón: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκεῖμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ, «el canto está compuesto de tres cosas: lenguaje, armonía y ritmo». Pero esto no confirma la interpretación de Pittau. Según Platón, no puede haber canto sin armo-

nía. Ahora bien, es evidente que puede haber canto sin acompañamiento de música instrumental. Luego la armonía puede darse sin música instrumental. La música instrumental implica armonía y ritmo; pero tanto el ritmo como la armonía pueden darse sin música instrumental: el ritmo, por ejemplo, en el verso; la armonía, por ejemplo, en el canto de voces solas, sin acompañamiento de música instrumental.

Que Aristóteles no se refiere aquí a la música instrumental parece claro por el hecho de que está explicando qué entiende por «lenguaje sazonado» (ῥυθμιζόμενος λόγος). Este es «el que tiene ritmo, armonía y canto». El lenguaje puede tener ritmo; lo tiene, por ejemplo, cuando se ajusta al verso; es entonces *lenguaje rítmico*. Puede ser también *lenguaje cantado*. Pero no puede ser *lenguaje tocado con un instrumento musical*. Luego no podría tener armonía, si por armonía entendiésemos *música instrumental*.

¿Qué entiende, entonces, Aristóteles aquí por *armonía*? ¿La armonía que implica el canto? En tal caso, era innecesario mencionarla; bastaría decir «ritmo y canto». Efectivamente, al explicar en seguida la expresión «con distintos aderezos», Aristóteles se limita a decir que «algunas partes [de la tragedia] se ejecutan sólo mediante versos [= lenguaje con ritmo], y otras, en cambio, mediante el canto». ¿No menciona ahora la armonía porque la implica el canto? Pero el canto implica también el ritmo.

Yo creo que Aristóteles entiende aquí por armonía lo mismo que Platón en su explicación del canto. ¿Y qué entendía Platón por armonía al decir que el canto consta de lenguaje, armonía y ritmo? Ya vimos que sus palabras no se referían para nada a la música instrumental. Evidentemente, tampoco se trataba de armonía en el sentido de *concentus sonorum*, unión o combinación de sonidos (aquí, de voces) acordes, ya que puede haber canto de una voz sola. En mi opinión, debe entenderse aquí por armonía lo que normalmente entendemos por melodía en el sentido de dulzura o suavidad de los sonidos. La armonía así entendida puede darse no sólo en la música instrumental, sino también en el canto solo y hasta en el verso no cantado; más aún que en el verso moderno, en el verso clásico, que, con sus acentos melódicos (*accentus est dictus ab accinendō*, y *accino* se deriva de *ad-canto*), era una especie de canto.

La armonía, pues, como el ritmo, debía sazonar el lenguaje de la tragedia no sólo en el canto, sino en todos sus versos.

También me parece que confirma mi interpretación otro texto de Platón, que se refiere a los poetas épicos y particularmente a los líricos, pero no excluye a los trágicos. Se trata de *Ion* 534a: οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμπρονεες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσι, ἀλλ' ἐπειδὴν ἔμβωσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, «así también los poetas líricos no componen estos bellos cantos cuando están en su juicio, sino después que han penetrado en la armonía y en el ritmo». La armonía no es aquí, evidentemente, la música instrumental.

¹⁰⁶ Else, siguiendo a Bywater, refiere el término *ὄψις* («visión», «aparición») al aspecto de los *personajes*, es decir, a sus máscaras y a la vestimenta, más que al montaje del escenario. Yo creo que ὁ τῆς ὄψεως κόσμος es «la decoración del espectáculo» en general, que incluye el atuendo de los personajes, pero, a partir de Sófocles, también la escenografía (cf. 49a18).

¹⁰⁷ Se refiere, naturalmente, a la elocución trágica, que, en la tragedia griega, nunca era en prosa. Más sobre el sentido de *λέξις* en 50b13, y sobre sus elementos y cualidades, en 56b20-59a16.

¹⁰⁸ La melopeya o «composición del canto» (μέλος) —que, según 50b15-17, es el más importante de los aderezos de la tragedia, superior a la decoración—, es anterior a la tragedia misma, pues el ditirambo era un *himno cantado* en honor de Dioniso. Pero, lo mismo que el espectáculo (δψις), no es esencial a la tragedia, que puede producir su efecto sin ser representada, por la simple lectura (cf. 50b18, 62a12 y 17).

Para Aristóteles era tan claro el sentido de «melopeya», que toda explicación le parecía superflua. Para nosotros, desgraciadamente, no está nada claro. No conocemos la música del teatro griego, y sabemos muy poco de la música griega en general.

¹⁰⁹ Relacionése esto con τῶν τοιούτων παθημάτων (cf. *Apéndice II*).

¹¹⁰ Ya Platón, *República* X 603c, había escrito: πρᾶττοντας, φαμέν, ἄνθρωπος μιμείται ἢ μιμητικὴ βίαιους ἢ ἔκουσ(ας) πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πρᾶττειν ἢ εἰς οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπούμενους ἢ χαίροντας, «la mimética —decimos— imita a hombres que hacen acciones forzosas o voluntarias, y que, según las realicen, creen haber tenido éxito o haber fracasado, y, por tanto, a causa de todas ellas se entristecen o se alegran».

¹¹¹ No se trata de los actores que representan la tragedia, sino de los personajes representados por los actores.

¹¹² Es decir, los elementos esenciales que constituyen la tragedia como tal y la distinguen de los demás géneros literarios.

¹¹³ «Los medios con que imitan» son la «elocución» y la «melopeya»; el «modo de imitar» lo constituye el «espectáculo», y «las tres cosas imitadas», la «fábula», los «caracteres» y el «pensamiento». El desorden en que aparecen aquí las partes constitutivas de la tragedia es típico de un cuaderno de apuntes en que se anotan las ideas de cualquier modo, sin estructurarlas definitivamente. Aristóteles menciona en primer lugar el *espectáculo* (δψις, 49b33), luego la *melopeya* y la *elocución* (μελοποιία καὶ λέξις, *ibid.*), después el *carácter* y el *pensamiento* (ἦθος καὶ διάνοια, lín. 38, y por último la *fábula* (μῦθος, 50a4). No dice qué entiende por *espectáculo*, y considera innecesaria la explicación de *melopeya*. Al mencionar la *elocución*, explica su significado, y luego el de *fábula*, *carácter* y *pensamiento*, que había enunciado en el orden *carácter*, *pensamiento* y *fábula*. Al recapitular, en 50a9-10, el orden es *fábula*, *carácter*, *elocución*, *pensamiento*, *espectáculo*, *melopeya*, y en las lín. 13-14, *espectáculo*, *carácter*, *fábula*, *elocución*, *canto* (= *melopeya*), *pensamiento*. La única ordenación hasta cierto punto objetiva o razonable es la primera: *espectáculo*, *melopeya*, *elocución* (las tres partes que Rostagni, en nota *ad locum*, llama elementos *externos*, y que Aristóteles parece ordenar aquí de menor a mayor importancia), *carácter*, *pensamiento*, *fábula* (los tres elementos *internos*, el más importante de los cuales es la *fábula* o «composición de los hechos» (50a5), a la que Arist. llama en 50a38 «el principio y como el alma de la tragedia»; pero aquí tampoco se mantiene la ordenación de menor a mayor importancia, pues en 50a39 se nos dice que el segundo lugar, después de la *fábula*, lo ocupan los caracteres, y el tercero (50b4), el pensamiento.

Else omite, considerándolos interpolados, el sujeto de κέχρηται «se sirven» y las palabras καὶ γὰρ... ὁσαύτως (líns. 13-14). Teniendo en cuenta el carácter acroamático y provisional de la *Poética*, no parece necesario recurrir a procedimiento tan drástico.

¹¹⁴ Cf. *Física* II 6, 197b4: ἡ εὐδαιμονία πράξις τις «la felicidad es cierta acción», y *Polít.* VII 3, 1325a32: ἡ γὰρ εὐδαιμονία πράξις ἐστὶν «pues la felicidad es una acción».

¹¹⁵ Que el fin es siempre lo más importante lo afirma Aristóteles reiteradamente; cf., entre otros pasajes, *Metaf.* II 2, 994b9-10: τὸ οὐ ἕνεκα τέλος, τοιοῦτον δὲ δὴ μὴ ἄλλου ἕνεκα, ἀλλὰ τὰλλα ἐκείνου «aquello en vista de lo que se hace algo es un fin; y es tal lo que no se hace en vista de otra cosa, sino que las demás se hacen en vista de ella», y *Et. Nicom.* I 1, 1094a18-22: εἰ δὴ τι τέλος ἐστὶ τῶν πρακτῶν δὲ αὐτὸ βουλούμεθα... δῆλον ὡς τοῦτο ἂν εἴη τάγαθόν καὶ ἄριστον, «si, por consiguiente, hay algún fin de las cosas agibles que queremos por sí mismo... éste sería evidentemente el bien y lo más elevado»; *ibid.* 5, 1097a21: ἐν ἀπάσῃ δὲ πράξει... [τάγαθόν] τὸ τέλος «en toda acción, el bien es el fin». Cf. también *Retórica* I 7, 1364a3.

¹¹⁶ Sobre Polignoto, cf. 48a5 y nota 37. Zeuxis nació en Heraclea (Magna Grecia) por la segunda mitad del siglo v; floreció hacia el año 400. Murió en Éfeso (Asia Menor). Lo más importante de su producción fueron pinturas murales, en las que representaba la figura humana con proporciones sobrehumanas. Las que le dieron más fama fueron las que pintó para decorar el palacio real de Pella (Macedonia). Se especializó, como otros pintores de su época, en temas mitológicos. Se conocen, entre otros, los siguientes títulos de obras suyas: *Eros coronado de rosas*, *Zeus sentado entre dioses*, *Heracles niño estrangulando serpientes*, *Alcmene*, *Helena*, *Pan*, *Penélope*, *Las Musas*. Estuvo, con Parrasio, a la cabeza de la escuela pictórica jonia. Es bien conocida la anécdota sobre la competencia entre ambos, narrada por Cicerón, *De inventione* II 1: Zeuxis pintó unas uvas con tanto realismo, que los pájaros acudían a picarlas; Parrasio pintó con tanto realismo una cortina, que logró engañar a su rival induciéndole a que tratara de correrla para ver el cuadro que, según le había dicho, se ocultaba tras ella.

Zeuxis coincidía con Polignoto en la magnificación idealizadora de la figura humana; pero le era desfavorable la comparación con el pintor de Taso porque éste, aun idealizando sus figuras, sabía darles carácter, mientras que las de Zeuxis no lo tenían.

¹¹⁷ Como muchas veces, Aristóteles copula mediante καὶ «y» dos expresiones que nosotros más bien uniríamos con «o»; en 50a4 ha dicho que la fábula es la «composición de los hechos».

¹¹⁸ La definición de peripecia puede verse en 52a22 ss.; la de agnición (ἀναγνώρισις), en 52a29 ss.

¹¹⁹ No se trata de dibujar con negro sobre blanco, por ejemplo con un lápiz sobre papel, sino de *dibujar con blanco* (λευκο-γραφέω), con una especie de tiza, procedimiento bien comprensible si se tiene en cuenta que los griegos pintaban sobre tablas u otras superficies más oscuras que la del papel o la del lienzo.

La fábula es como el dibujo; los caracteres, como los colores. «Questo vale —observa muy bien Pittau— per i patiti della cosidetta “arte astratta”».

¹²⁰ Cf. *supra* 49b24: «la tragedia es, pues, imitación de una acción esforzada y completa», y 36: «es imitación de una acción, y ésta supone personas que actúan». Lo importante es la acción; los personajes son necesarios, pero, en cierto modo, accidentales; la misma acción que constituye la fábula de *Antígona* podía haber sido atribuida a otros personajes.

¹²¹ Cf. *supra* 50a6 e *infra* 50b11.

¹²² No sabemos exactamente a qué poetas se refiere aquí Aristóteles. Eurípides podría ser el más caracterizado del segundo grupo; pero, como observa Hardy, Aristóteles no podía incluirlo entre los poetas «de ahora».

Riccoboni, que traduce τὰ ἐνόντα por *insita* y τὰ ἀρμότιοντα por *convenientia*, entiende que *dicere insita* «decir lo implicado en la acción» es *politice dicere* «hablar en tono político», y *convenientia dicere* «decir lo que hace al caso» es *rhetorice dicere* «hablar en lenguaje retórico».

Else parafrasea bien los dos adverbios πολιτικῶς «como hombres y ciudadanos» y ῥητορικῶς «como conscientes compositores de discursos».

¹²³ Los razonamientos puramente científicos y objetivos, por ejemplo los matemáticos. Estos razonamientos no manifiestan «carácter», pero sí «pensamiento».

¹²⁴ El genitivo τῶν μὲν λόγων no puede depender de λέξεις, como interpretan algunos (Else: «the verbal expression of the speeches»; E. de Sousa, pág. 123: «tanto pode ser um partitivo em relação a τέταρτον, como objeto de λέξεις»). Esto último lo impide la posición del artículo ἡ. Es acertada, en cambio, la observación de Else: τῶν λόγων «de los elementos verbales» está en contraste (μὲν... δέ) con los elementos restantes (50b15), es decir, con la melopeya y el espectáculo. Aristóteles separa aquí en dos grupos las «partes» o elementos de la tragedia; en el primero incluye los elementos verbales: fábula, caracteres, pensamiento y elocución; en el segundo, la melopeya y el espectáculo. La melopeya va ciertamente unida a las palabras, y por tanto está estrechamente vinculada a los elementos verbales; pero sólo como aderezo, aunque sea «el más importante» (lín. 16).

¹²⁵ Lo expresado en primer lugar por las palabras es la fábula, y, junto con ella, el pensamiento; indirectamente, también el carácter.

¹²⁶ Cf. *infra* 62a11-12. Este argumento valdría también con relación a la melopeya, que tampoco existe propiamente fuera de la representación.

Capítulo 7

¹²⁷ Es decir, la fábula, a la que ha llamado en 50a5 τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, «la composición de los hechos», y en 50a33, lo mismo que aquí, οὐστάσιν πραγμάτων, «estructuración de hechos».

¹²⁸ Cf. 50a15 y 38.

¹²⁹ Cf. 49b24-25, donde no se menciona el concepto de «entera» (δλης), aunque puede considerarse implícito en el de «completa» (τελείας).

¹³⁰ El término μέγεθος «magnitud» debe ser entendido aquí en sentido etimológico (deriv. de μέγας «grande»). Sólo en este sentido puede decirse que un ὅλον «una cosa entera» puede no tener magnitud. Sobre los varios sentidos en que se dice ὅλον «entero», cf. *Metaf.* V 26, 1023b26-1024a10.

¹³¹ Es decir, que expongan ordenadamente una acción completa y entera, comenzando por el principio y terminando por el fin.

¹³² Aristóteles acaba de referirse al orden de la fábula, que no debe comenzar «por cualquier punto» (ὁποθεν ἔτυχεν) ni terminar «en otro cualquiera» (ὅπου ἔτοχε); ahora dice cual debe ser la magnitud, pues la belleza (τὸ καλόν) consiste en magnitud y orden. Cf. *Metaf.* 1078a36-37: τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξεις καὶ συμμετρία καὶ ὁρισμένον «Y las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación»; *Tóp.* 116b21: τὸ δὲ κάλλος τῶν μελῶν τις συμμετρία δοκεῖ εἶναι «la belleza parece ser cierta simetría de los miembros»; *Et. Nic.* 1123b7: ἐν μεγέθει γὰρ ἢ μεγαλοψυχία, ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δὲ ἀστεῖοι, καλοὶ δ' οὐ «Pues la magnanimidad está en la grandeza, como también la belleza en un cuerpo grande; los pequeños, en efecto, pueden ser graciosos, pero bellos no», y *Polít.* 1326a33: τὸ γε καλὸν ἐν πλῆθει καὶ μεγέθει εἴωθε γίνεσθαι «la belleza suele producirse en la multitud y magnitud». Para que sean bellos los seres compuestos cuya belleza se aprecia con la vista, su magnitud no puede ser demasiado pequeña ni demasiado grande; debe ser fácilmente visible en conjunto. La extensión (μῆκος) de la fábula, que es su magnitud (μέγεθος), sin ser pequeña, debe ser tal que pueda recordarse fácilmente. La memoria es, pues, con relación a la fábula como la vista con relación a los cuerpos.

¹³³ Pittau (*ad locum*) reconoce que el texto griego (ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου) significa verdaderamente «in un tempo pressoché impercettibile»; pero cree que debe traducirse «in uno spazio pressoché impercettibile». Atribuye la manera de expresarse aquí Aristóteles a una confusión mental del filósofo, y la conformidad de los intérpretes que traducen este texto literalmente, a falta de penetración. «Aristóteles —dice—, aun hablando aquí de vivientes demasiado pequeños o demasiado grandes con relación al *espacio ocupado*, tiene ya en su mente el caso —al cual en parte se referirá poco después— de una fábula demasiado corta o demasiado larga, que requiere *tiempo* para ser oída o leída. En la mente del filósofo griego se ha producido, pues, una confusión... Para comprender cómo se ha producido aquí la intrusión del concepto de *tiempo*, debe suponerse que Aristóteles ha hablado del modo siguiente: “así como no podrá decirse que es bello un cuerpo o un viviente pequeñísimo (por el *espacio ocupado*), tampoco podrá decirse que sea bella una fábula brevísima (por el tiempo empleado en oírla o leerla)”».

Con relación a los intérpretes observa que «la mayoría traducen literalmente “En un tiempo casi imperceptible”, sin preguntarse qué tiene que ver el tiempo con el cuerpo de un viviente que Aristóteles ha definido como “excesivamente pequeño” desde el punto de vista del *espacio ocupado*; otros —los que se dan cuenta de esta dificultad— no creen poder resolverla a no ser “enmendando” el texto griego».

Yo creo, por el contrario, que puede y debe mantenerse la traducción literal «en un tiempo casi imperceptible» sin tratar de «enmendar» el texto griego ni pretender explicarlo por una «confusión mental» de Aristóteles.

A mi entender, dice muy bien el filósofo que un animal demasiado pequeño no puede ser hermoso porque «la visión se confunde al realizarse *en un tiempo* casi imperceptible». De los textos citados en la nota 132, los dos primeros nos dicen que la belleza es orden, simetría y delimitación (los otros dos no dicen *qué* es la belleza, sino *dónde* reside). Ahora bien, para poder apreciar el orden, la simetría o buena proporción y los límites de un animal o de un objeto cualquiera se necesita cierto tiempo, durante el cual la mirada va recorriéndolo, pasando y como deslizándose por sus distintas partes o miembros.

¹³⁴ En los concursos dramáticos atenienses de las Grandes Dionisias se representaban tres tragedias y un drama satírico cada mañana durante tres días. Por exigencias prácticas, no por razones estéticas, ninguna tragedia podía alargarse tanto que hiciera imposible la representación de las otras dos y del drama satírico. A la falta de tiempo para la representación se añadiría como factor limitador de la extensión de cada tragedia la capacidad de atención de los espectadores. Si en vez de tres tragedias y un drama satírico se representase cada mañana una tragedia sola, el arte —parece pensar Aristóteles— no tendría nada que oponer a que durase toda la mañana.

¹³⁵ Los adverbios *πότε* y *ἄλλοτε* son de tiempo, no de lugar; no pueden, pues, interpretarse como alusión al uso de la clepsidra en los tribunales. Tampoco se deben entender como referidos a la representación de cien tragedias, sino al uso de la clepsidra en algún concurso celebrado en tiempos pasados. No es imposible, en efecto, aunque no consta históricamente, que alguna vez se midiera por clepsidra la duración de una tragedia. En cuanto al concurso en que pudieran representarse cien, sin duda se trata de una hipótesis intencionadamente absurda, lo mismo que la de un animal de diez mil estadios. Lo que parece pretender Aristóteles es reforzar con esta hipótesis su afirmación de que el límite natural de una tragedia no tiene nada que ver con las necesidades de los concursos dramáticos ni con la capacidad de atención de los espectadores. Esta capacidad de atención gastada por la representación de otras obras no debe confundirse con la posibilidad de retener en la memoria el conjunto de la fábula (51a5).

¹³⁶ Aristóteles recomienda que la tragedia sea lo más extensa posible, mientras los espectadores puedan retener en la memoria el desarrollo de la acción. La magnitud es, para Aristóteles, indispensable para la belleza, y no sólo para la belleza poética, sino para la belleza en general (cf. nota 132). El límite natural es, pues, independiente del que impone la necesidad o la costumbre de los concursos. Lo establecido aquí no tiene relación directa con 49b12-14, que se refiere al desarrollo de los acontecimientos trágicos, no a la duración de su representación en el teatro: una tragedia cuya representación durase «una revolución del sol» o incluso «la excediera un poco» sería inaceptable.

Capítulo 8

¹³⁷ Hay que distinguir las «acciones», en que el sujeto es activo, de la infinidad de cosas que pueden sucederle a uno sin que él intervenga activamente.

¹³⁸ Así, pues, lo que da unidad a la fábula no es el héroe o protagonista, sino la acción. La unidad de acción es necesaria no sólo en la tragedia, sino también en la epopeya, como se ve por la crítica de *Heracleidas*, *Teseidas* y otros poemas semejantes, y por el elogio de Homero que sigue inmediatamente.

¹³⁹ «Arte» y «naturaleza» son los dos polos en torno a los cuales ha girado la discusión sobre el origen o fundamento de la excelencia artística, y en particular de la excelencia poética. (Sobre esta polémica secular puede verse V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Trad. esp. de V. G.^a Yebra, Madrid, Gredos, 1972, págs. 121 ss.).

Platón, en *Ion* 533d-535a, había planteado e intentado resolver el pleito a favor de la naturaleza, si por naturaleza entendemos también la inspiración divina. Partiendo de la comparación de la Musa con la piedra imán, insiste en que, así como ésta comunica su fuerza al anillo de hierro que se pone en contacto con ella, del mismo modo la Musa, que es una diosa, pone en trance de inspiración divina (ἐνθέους ποιεῖ) a algunos hombres. Y afirma expresamente que todos los buenos poetas, tanto épicos como líricos (πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ... καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, 533e6 y 8), componen sus bellos poemas no por arte, sino cuando están inspirados por la divinidad y poseídos (οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, 533e6-8)... Pues el poeta es cosa leve, alada y sacra, y no es capaz de cantar hasta que recibe inspiración divina y abandona el juicio y deja de estar en él la razón (κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν, καὶ οὐ πρότερον οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ οὐ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ, 534b3-6)... Pues los poetas no componen sus cantos por arte, sino por una fuerza divina (οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεῖα δυνάμει, 534c5). Y más enérgicamente en *Fedro* 245a5-8: ὅς δ' ἂν ἀνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικᾷ θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὥς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονούντος ἤρπαισθη «y quien sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, convencido de que será a fuerza de arte buen poeta, fracasa él mismo, y su poesía, la del hombre cuerdo, queda eclipsada por la de los transportados de locura».

Esta corriente venía de muy antiguo. Ya Homero había afirmado que la creación poética implica un don de Apolo o de las Musas, y había comenzado las dos grandes epopeyas con una invocación a la diosa que podía inspirarle: Μῆνιν ᾄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος «Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles»; Ἄνδρά μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον... «Dime, Musa, el varón de mil recursos...» Y Hesíodo, en los versos liminares de su *Teogonía*, manifestaba su gratitud a las Musas del Helicón, pues decía haber recibido de ellas la inspiración poética.

Aristóteles, como se ve ya por el pasaje que comentamos, admite la posibilidad de que un poeta sea excelente o bien gracias al arte (ἤτοι διὰ τέχνην) o bien gracias a la naturaleza (ἢ διὰ φύσιν); cf. también 55a32-34, donde reconoce que «el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados». En el fondo parece considerar que el poeta ideal tendría que juntar el talento (φύσις «naturaleza») con el trabajo y la cultura artística (τέχνη «arte»). Sin duda son eco fiel de la doctrina aristotélica aquellos nítidos versos de la *Epist. ad Pisones* (408-411):

*Natura fieret laudabile carmen an arte,
Quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena
Nec rude quid prosit uideo ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice.*

(Si el buen poema es hijo de natura o de arte se discute.
En cuanto a mí, no veo para qué sirve esfuerzo sin abundante vena,
Ni ingenio sin cultivo. De tal modo ambas cosas
Se buscan como amigas y se piden ayuda.)

¹⁴⁰ Contra lo que aquí se dice, sí se narra en la *Odisea*, y con cierta extensión (XIX 392-466), que un jabalí, en el monte Parnaso, hirió a Odiseo mientras cazaba con su abuelo Autólico. La cicatriz de aquella herida fue lo que permitió a la vieja Euriclea reconocer al héroe al lavarle los pies. ¿Se trata de olvido o distracción de Aristóteles?

Hardy supone que tal pasaje es en la *Odisea* «una interpolación evidente» (pág. 79, nota *ad locum*), que no figuraba en el texto que leía Aristóteles. Reconoce, sin embargo, que Platón, *Repúbl.* I 334a, cita como de Homero palabras de los versos 395-396. En efecto, según Platón, Homero dice que Autólico πάντας ἀνθρώπους κεκάσθαι κλεπτοσύνη θ' ὄρκω τε. Y en los citados versos de la *Odisea* leemos, referidas al mismo Autólico, estas palabras: ὅς ἀνθρώπους ἐκέκαστο / κλεπτοσύνη θ' ὄρκω τε. Tal coincidencia destruye la evidencia de la interpolación a que se refiere Hardy. No obstante, la hipótesis sigue teniendo partidarios, como últimamente Pittau.

Más convincente parece la solución que daba ya en 1798 Goya y Muniain: «No lo refiere de propósito, mas sí por incidencia, para indicar la ocasión de haberle conocido por la cicatriz de la pierna su nodriza». Es la misma explicación que da Rostagni: «...il racconto ha carattere di episodio, quasi di parentesi: e tanto basta perché l'osservazione di Aristotele abbia pieno valore e non si debba affatto supporre o ch'egli si sia sbagliato nella scelta dell'esempio, o che l'episodio sia stato aggiunto, posteriormente ad Aristotele, nel testo di Omero». Y la recoge Else: el hecho en cuestión no se narra en la *Odisea* como parte de la «acción» del poema, sino como un «episodio» retrospectivo, para fundamentar la agnición de Euriclea.

¹⁴¹ Cuando los helenos se disponían a zarpar de Aulide con dirección a Troya, Odiseo se fingió loco para no ir a la guerra. Palamedes descubrió la treta.

¹⁴² Cf. *infra* 52a18-21.

¹⁴³ Cf. *infra* 55b16-23. La *Odisea* no narra toda la vida de su protagonista ni todas sus hazañas, sino tan sólo el azaroso retorno a su patria y la difícil recuperación de su casa y hacienda. Del mismo modo, la *Iliada* no narra toda la guerra de Troya, sino tan sólo uno de sus episodios, la cólera de Aquiles y sus fatales consecuencias.

¹⁴⁴ Pone de relieve Pittau (pág. 203, n. *ad loc.*), con razón, la insistencia de Aristóteles sobre la necesidad de que la acción de la tragedia tenga la más estrecha unidad y sea una acción entera. Y esta insistencia, dice, «se explica no sólo a la luz de la vasta experiencia literaria que Aristóteles había adquirido en relación con la tragedia, es decir, no sólo como consecuencia de lo que la práctica concreta le enseñaba, sino también como con-

secuencia de presupuestos filosóficos determinados, que el Estagirita ha expuesto particularmente en la *Metafísica*, en los numerosos pasajes en que analiza el concepto de "uno" o de "unidad".

En *Probl.* XVIII 9, 917b10-12, Aristóteles expone concretamente la causa de que nos produzcan mayor placer estético las historias que se refieren a una sola cosa que las que tratan de muchas. «Es —dice— porque prestamos más atención y escuchamos con más gusto las cosas más comprensibles. Y es más comprensible lo definido que lo indefinido. Ahora bien, lo uno está definido, mientras que lo plural participa de lo ilimitado» (διότι τοῖς γνωριμωτέροις μάλλον προσέχομεν καὶ ἥδιον αὐτῶν ἀκούομεν γνωριμώτερον δὲ ἐστὶ τὸ ὀρισμένον τοῦ ἀορίστου. τὸ μὲν οὖν ἐν ὀρίσται, τὰ δὲ πολλὰ τοῦ ἀπειρου μετέχει).

Capítulo 9

¹⁴⁵ La expresión κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον se repite en la *Poética* con frecuencia. Ya en 51a12 nos ha dicho Aristóteles que los acontecimientos estructurados en la fábula de la tragedia deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria. En 51a27 ha explicado por qué Homero omitió en la *Odisea* la herida recibida por el protagonista en el Parnaso y su fingida locura, diciendo que éstas eran cosas que, «aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra». Cf. *infra* 51b9, 52a24, 54a34, etc. La unidad de la fábula requiere que los hechos abarcados por ella estén relacionados entre sí de tal modo que, realizado uno, los demás se realicen o bien necesariamente o, al menos, de manera verosímil.

¹⁴⁶ Cf. *supra* 47b13-20. El verso suele acompañar a la poesía, pero no le es esencial. Por eso podría escribirse un relato histórico (se han llegado a escribir gramáticas) en verso, sin que por ello se convirtiera en poesía. Del mismo modo, pueden escribirse y se han escrito grandes obras poéticas en prosa. Dice Goya y Muniaín en nota *ad locum*: «De aquí se infiere que puede haber también Poema en prosa, siendo por lo demás conforme á Poesía, como el famoso Don Quixote, ideado á manera del Margites de Homero, que no pudo servir á Cervantes de dechado, pues ya no existe; y las Aventuras de Telemaco que lo tuvieron en la Odisea; y la Madre Celestina, única en su línea por todos títulos; y la Flora no tan buena; y varias comedias de Moliere y del Goldoni. No es de este parecer Metastasio, que interpretando según su grande ingenio el Capítulo 1. de esta Poética donde dice ἐποποιᾶ μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, y otros pasajes del mismo Filósofo, procura concordar á unos intérpretes entre sí, y refutando á otros, se esfuerza á persuadir que no es posible haya buen Poema en prosa. De contraria opinion han sido muchos y muy juiciosos comentadores del Filósofo, y muchos otros que han escrito de Poética. Montiano en su Discurso 1. pág. 113. dice así: *De aquí creo, que dimana la opinión que llevan el Pinciano, Cascales, y Luzán (tres Españoles Maestros insignes del Arte Poética) de que no es necesario el metro para los Poemas Épico y Dramático. Yo no debo hacerla, ni imaginar que se avigóre con mi dictámen; pero la sigo por las razones en que la fundan; por los egemplares antiguos y modernos en que la fundan; y porque, etc.* Menos capaz es mi dictámen para apoyar la opinion de los Españoles citados contra la de Metastasio; pero diré que también yo, como Montiano,

me inclinó á suscribir á la opinion comun de que puede haber, y de hecho hay, buenos Poemas en prosa. En prosa se escribiéron las Tragedias *La venganza de Agamemnon* y *La Hecuba triste* del Maestro Hernan Perez de Oliva: y de ellas dice Velazquez, que son muy arregiadas al arte, y estan compuestas con el mismo gusto de los Griegos; pág. 120. de los Orígenes. Y hablando el mismo Velazquez de la famosa *Celestina* ó Tragicomedia de *Cauxto y Melibea*, cuyo autor cierto se ignora, escribe en la pág. 97. y 98. que aquella Comedia, bien como todas las mas de aquel tiempo, se escribió en prosa...»

¹⁴⁷ Cf. *infra* 55b2-13, donde se expone el argumento o fábula de *Ifigenia entre los tauros*, y en 17-23, el de la *Odisea*, sin mencionar nombres: τινὸς κόρης «cierta doncella» (lin. 3), τῷ ἀδελφῷ «a su hermano» (lin. 6); τινος «un nombre» (lin. 17). Véase especialmente lin. 12: «Después de esto, una vez puestos los nombres [a los personajes]». Rostagni, pág. 53, comenta: «anche i nomi storici in poesia non sono o non debbono essere se non nomi applicati dopo, come epiteti, a individui preconstituiti secondo i soli criteri della necessità o della verisimiglianza». Y Else (308): «the poet builds or should build his action first, making it grow probably or necessarily out of the characters of the dramatic persons, and then —only then— he gives them names». Cf. a continuación lins. 11-18 del texto aristotélico.

Es cierto que los poetas no solían proceder así al componer sus fábulas, sino que generalmente tomaban como punto de partida la tradición mitográfica, donde los personajes tenían ya sus nombres e incluso aparecían caracterizados de algún modo. Pero esta práctica, reconocida luego (lins. 15 ss.) por Aristóteles, no está en contradicción con lo que ahora manifiesta. Aquí habla de la poesía en general, comparándola con la historia: la poesía, de suyo, se refiere a un tipo de hombres; la historia, a hombres particulares, a individuos concretos (cf. la nota siguiente). Los nombres propios designan a los individuos, pertenecen a la historia. La poesía en sí no los necesita; puede haber, hay muchos poemas sin ningún nombre propio. Hay géneros poéticos, como la comedia, donde los nombres propios son ficticios (τὰ τυχόντα ὀνόματα, lin. 13), y si la tragedia se atiene generalmente a nombres que han existido (cf. nota 149), lo hace buscando para los acontecimientos trágicos, que suelen salirse de lo corriente, mayor credibilidad, algo así como un refuerzo de verosimilitud (cf. lins. 15-19). Pero, teóricamente, el procedimiento correcto sería el inverso: primero lo esencial, es decir, la fábula o estructuración de los hechos, y luego lo accidental, los nombres de los personajes.

¹⁴⁸ Else entiende que Aristóteles incluye en la categoría de lo particular lo que le acontece a un hombre, mientras que sólo considera «universales» lo que este mismo hombre dice o hace («while the "universals" include only what he himself says or does»). Yo creo que la distinción no se establece entre lo que uno dice o hace y lo que le acontece, sino entre un tipo de hombres y un hombre particular, un individuo. El tipo es «universal» o «general» (opino con Pittau que aquí es mejor la traducción de καθόλου por «general») porque puede incluir a muchos individuos; no es sujeto histórico, porque no es un ente real; la atribución de dichos o hechos (podría añadirse: de acontecimientos) a un tipo de hombres no se basa en la realidad, sino en la verosimilitud o en la necesidad, que son leyes de la poesía. Alcibíades, en cambio, fue un individuo, un ente real, sometido

al devenir histórico; lo que hizo, lo que dijo, lo que le aconteció, es particular; de su narración se ocupa la historia.

¹⁴⁹ Como observa Else, Aristóteles, igual que todos los griegos de la época clásica, creía en el carácter histórico de su mitología, es decir, pensaba que los personajes mitológicos habían existido en realidad. «Probablemente —añade Else— tenía razón en muchos, quizá en muchísimos casos».

¹⁵⁰ Esto demuestra que el «refuerzo de verosimilitud» que aportan a la tragedia los nombres históricos no es necesario.

Agatón nació en Atenas en fecha imprecisa. En el *Protágoras* de Platón (315d-e) es un muchacho (γέρον τι ἔτι μειράκιον) de excelentes dotes (καλὸν τε κάγαθόν τὴν φύσιν) y de gran belleza (τὴν δ' ἰδέαν πάνυ καλός). Puesto que el diálogo refleja el ambiente de alrededor del año 430 (Lesky, *Historia de la literatura griega*, pág. 440), «se calcula que Agatón nació en la primera mitad de los años cuarenta». Esto concuerda con la noticia de Eliano (*Var. Hist.* 13, 4), según el cual tendría Agatón unos cuarenta años cuando se hallaba con Eurípides en la corte de Arquelaos, en Pella.

Aristófanes, Platón y Aristóteles expresan juicios bastante dispares sobre Agatón y su arte. Aristófanes, sobre todo en las *Tesmoforiantes*, le convirtió en blanco de sus burlas. Según Lesky (*ibidem*), «su retrato del poeta trágico como esteta afeminado y vanidoso puede ser en gran parte una bufonada, pero seguramente contenía un fondo de verdad». Parece que la pomposidad verbal, con su correspondiente equivalencia en la música, constituía la nota dominante en Agatón.

En el *Banquete* de Platón se celebra el primer triunfo trágico de Agatón en las Leneas del año 416, y entre los oradores que en la reunión alaban a Eros figura el poeta festejado. Su encomio, que —observa Lesky (*ibid.*)— «se encuentra entre los discursos de Aristófanes y Sócrates, ambos notables a su manera, está a tal punto recargado de figuras musicales gorgianas, que no hay duda de que Platón quiso caracterizar el estilo de Agatón».

Lo más llamativo en las tragedias de Agatón era su nueva lírica coral. Aristóteles se refiere a ella en 56a30 diciendo que Agatón fue el iniciador de la práctica de hacer cantar en las tragedias canciones intercaladas (ἐμβόλιμα) ajenas a la fábula. Pero, en conjunto, su juicio sobre Agatón no parece desfavorable (cf. 54b14; 56a18 y 24).

Se discute sobre el título de la tragedia a que se refiere el pasaje que comentamos. Los dos códices principales en la transmisión del texto, A y B, tienen ἀνθει, según Kassel, quien sin embargo acepta la corrección de Welcker Ἀνθεῖ, seguida por muchos editores y traductores modernos, que lógicamente traducen «en el *Anteo* de Agatón». A mi parecer, no habiendo razones evidentes en contra, se debe respetar el texto coincidente de A B.

¹⁵¹ Cf. *Polít.* VIII 7, 1342a18-20: ἐπεὶ δ' ὁ θεατῆς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκαίμενος... «y puesto que los espectadores son de dos clases, una libre y educada, y la otra ruda, compuesta de artesanos, jornaleros y otros semejantes...» Los conocedores se encuentran en la primera clase, mucho menos numerosa que la otra.

Observa Pittau que algunos comentaristas, incluso autorizados (Wilamowitz, Finsler, Rostagni, por ejemplo), han considerado errónea la postura adoptada aquí por Aristóteles frente a las fábulas tradicionales o mitoló-

gicas; según ellos, el factor mítico sería necesariamente uno de los caracteres esenciales de la tragedia. Pero el error, afirma Pittau, lo cometen tales comentaristas, no Aristóteles... «è un fatto incontestabile che quasi tutte le tragedie scritte nei tempi moderni ignorano l'elemento mitico; ciononostante nessuno potrà negare loro il titolo ed il carattere di tragedie» (pág. 207).

¹⁵² La traducción pierde mucho en todo este párrafo: ποιητής y ποιεῖν, propiamente «hacedor» y «hacer», como términos técnicos significaban «poeta» y «componer» («poetar» se dice en portugués, y «poetare» en italiano; ¿por qué no adoptar este término en español?; nuestro «poetizar» se usa más bien en el sentido transitivo de «embellecer poéticamente»). Que el «poeta» es «hacedor» o «artífice» de fábulas, lo había dicho Platón en el *Fedón* 61b3-4 por boca de Sócrates: ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δεοί, εἴπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους... «habiendo comprendido que el poeta, para ser poeta, tenía que componer (literalmente *hacer*) fábulas...» Aristóteles insiste aquí en la idea expresada ya indirectamente en 47b14 ss. y en 51b1: no es el verso, sino la imitación, lo que hace al poeta, y lo que el poeta imita son acciones (cf. 49b24, 36; 50a4, 16, b3; 51a31; 52a2, 13; 62b11).

¹⁵³ Aristóteles acaba de decir (líns. 17-19) que «[todo] lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible». Parece contradecirse aquí, al admitir que «algunos sucesos» pueden ajustarse a lo posible. Hardy observa con razón que las palabras καὶ δυνατόν γενέσθαι se deben a una distracción: la idea de lo εἰκός ha arrastrado consigo la de lo δυνατόν. Quizá haya influido también la contraposición entre el historiador y el poeta, que todavía aquí sigue ocupando la mente de Aristóteles: el historiador dice lo que ha sucedido (τὰ γεγόμενα); el poeta, lo que podría suceder (οἷα ἂν γένοιτο, 51b4-5), es decir, lo *posible*.

¹⁵⁴ La fábula simple no se define hasta el cap. 10, 52a14-16. Esta manera de proceder, observa Else (*ad locum*), no es infrecuente en Aristóteles. Hace lo mismo con la peripecia y la agnición, mencionadas ya en 50a34, pero no definidas hasta 52a22-24 y 52a29-32 respectivamente.

¹⁵⁵ Cf. *infra* 52a19-21 y *Metaf.* 1090b19: οὐκ ἔοικε δ' ἡ φύσις ἐπεισοδιώδης οὖσα ἐκ τῶν φαινομένων ὥσπερ μοχθηρὰ τραγωδία. «La naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia».

¹⁵⁶ En *Retór.* III 1, 1403b34 dice Aristóteles que, en su tiempo, tenían más importancia en los concursos los actores que los poetas (ἐκεῖ [= ἐν τοῖς ἀγῶσι] μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί).

Goya y Muniain pone aquí una nota que merece ser reproducida: «Esta excusa daba Lope de Vega para no arreglarse al arte: y así no es tan reprehensible como exageran algunos críticos. Antes bien por la inventiva, el donayre, la naturalidad del verso, copia, elegancia, tersura y pureza de la lengua, hace grandes ventajas á los mismos que lo condenan con sobrada inclemencia. La confesion sencilla y generosa que hace de sus voluntarios defectos, esa sí que debian imitar los que tanto se precian de críticos. Todos ellos habrán de convenir en que así como en los Poetas Españoles del siglo XVII por lo comun campeaba, brillaba, y lozaneaba, por decirlo

así, el ingenio contra los preceptos del arte y del buen juicio; así ahora por el contrario no parece sinoque, ó apagado el numen, ó estrujado el ingenio, ó restañada la vena (que *obmutuit*), únicamente se hace caudal del arte, y del rigor en las reglas dirigidas siempre por el compas en la mano. Y en variedad ó mudanza como esta, de quién se podrá decir con verdad que *omne tulit punctum*? En nuestros mismos días se encuentran algunos (y no tan pocos como se piensa) que guardando debidamente los preceptos del Arte, desplagan (*sic*) noble y bizarramente las riquezas de su ingenio».

La verdad es que Lope de Vega no «daba como excusa» el gusto de los actores, sino el del público, ya que, al quebrantar a sabiendas en sus comedias las reglas del arte, lo hacía

*porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

¹⁵⁷ Aristóteles insiste en el nexo de causalidad; cf. la nota 155. Se trata de situaciones *paradójicas* (παρά τὴν δόξαν), pero no *casuales* (ἀπὸ τύχης).

¹⁵⁸ A este suceso se refiere también Plutarco, *De sera num. vind.* 8, 553d. Algunos traducen θεωροῦντι por «mientras la contemplaba», es decir, mientras contemplaba la estatua de su víctima (E. de Sousa: «no momento em que a' olhava»; Gigon: «als er sie betrachtete»; Pittau: «mentre la guardava»); Riccoboni conserva en latín la ambigüedad del texto griego: «dum ipse spectaret» (sin complemento del verbo), y lo mismo Heinsio: «eum spectantem». Nuestro Ordóñez parece querer nadar y guardar la ropa; traduce: «a tiempo que en el teatro la miraba» («en el teatro» no está en el texto griego si el participio se traduce «a tiempo que la miraba»). Teniendo en cuenta que en Plutarco se lee θέας ὄσης «durante un espectáculo» y que este autor podía conocer la noticia por otra vía que la de Aristóteles, o que, si la había tomado de éste, se hallaba en mejores condiciones que nosotros para interpretarla, me he decidido a traducir «mientras asistía a un espectáculo». También otros han traducido en este sentido. Ya Goya y Muniain: «en el teatro». Pero esto es puntualizar demasiado, porque el texto griego no dice dónde; pudo haber sido en cualquier lugar donde pudiera haber estatuas y celebrarse un espectáculo. Mejor Hardy: «au moment où il assistait à une fête», y Else: «while he was attending the festival».

¹⁵⁹ Hay en este párrafo un anacoluto. Comienza con dos subordinadas causales coordinadas entre sí copulativamente (Ἐπεὶ δὲ... ἐστὶ..., ταῦτα δὲ γίνονται... «Y puesto que... tiene por objeto..., y éstas se producen...»). Sigue una oración explicativa (τὸ γὰρ θαυμαστόν... ἔξει «pues así tendrán...») con otra subordinada causal (ἐπεὶ... θαυμασιώτατα δοκεῖ «ya que... nos maravilla más»); viene luego el ejemplo (οἷον ὧς... ἀπέκτεινεν... «por ejemplo cuando... mató...»), al que sigue una nueva explicativa (ἔοικε γὰρ... γενέσθαι «pues... no parecen haber sucedido»), y termina con una consecutiva (ὥστε ἀνάγκη... εἶναι... «de suerte que... necesariamente son...»).

Capítulo 10

¹⁶⁰ Nótese que lo definido por Aristóteles es propiamente la *acción* simple y la *acción* compleja; pero implícitamente se definen también ambos tipos de fábula, pues ésta es imitación de la acción.

¹⁶¹ Se refiere a los capítulos 7, 8 y 9, y más particularmente a 51a12-15, donde establece la norma general sobre la duración de la tragedia.

¹⁶² Ἀναγνωρισμός, que Aristóteles usa sólo aquí, es sinónimo de ἀναγνώρισις. Traduzco ambos términos por *agnición*, que es, en el lenguaje del teatro, el término técnico para designar «el reconocimiento de una persona». Etimológicamente sería más exacto «reconocimiento»; pero tiene el inconveniente de su mayor amplitud de sentido, que llega a la ambigüedad, al significar también «gratitud». En «agnición» se pierde el sentido del prefijo gr. ἀνα-, equivalente al lat. *re-*. En realidad, la *agnó-risis* referida a personas suele ser un «re-conocimiento», un «volver a conocer» a quien ya se conocía directa o indirectamente.

¹⁶³ Por eso es falso el razonamiento basado en la célebre fórmula *post hoc, ergo propter hoc*. Cf., además, la nota 155.

Capítulo 11

¹⁶⁴ En 51a12-15; allí utiliza Aristóteles el verbo μεταβάλλειν; aquí, el sust. μεταβολή. Else (n. *ad locum*) marca la diferencia de sentido entre γιγνομένων (51a13), participio de γίνομαι «producirse», «llegar a ser», «suceder» («happen»), y πραττομένων, de πράττω «hacer», que él traduce «of what is being undertaken», para significar que aquí se trata de algo «iniciado por el héroe con cierto propósito», aunque luego este propósito se vea frustrado. Pero en la *Poética* πράξις y τὰ πραττόμενα tienen un significado más amplio que el de la pura actividad de los personajes. Como término técnico, la «acción» de la tragedia abarca también sucesos contrarios a la voluntad del héroe o independientes de ella: en 52b11 se define πάθος (etimológicamente relacionado con «pasivo») como una πράξις, una *acción* destructora o dolorosa. En 53b27 leemos: ἔστι μὲν οὗτω γίνεσθαι τὴν πράξιν; no sería imposible decir: τὰ πραττόμενα γίνεσθαι, y entonces τὰ πραττόμενα serían también τὰ γινόμενα. Por lo demás, Else mismo traduce en seguida, líns. 28-29, ἐκ τῶν πεπραγμένων (participio perfecto pasivo del mismo verbo πράττω) «as a result of the other things that have happened in the play» (la cursiva es mía). Hardy observa (n. *ad loc.*, pág. 80) que algunos críticos hacen depender τῶν πραττομένων de εἰς τὸ ἐναντίον, de donde resultaría que hay peripecia cuando un personaje cae en una situación opuesta a la que se proponía. Hardy traduce τῶν πραττομένων (y luego τῶν πεπραγμένων) como referidos a la acción de la tragedia, no a la conducta o a la condición de un personaje en particular. De lo contrario, en el primer ejemplo que cita Aristóteles, la peripecia afectaría al mensajero, no a Edipo. El argumento de Hardy podría reforzarse incluso desde la vertiente lingüística: τῶν πραττομένων depende sintácticamente de μεταβολή, no de τὸ ἐναντίον, que en el uso de Aristóteles rige siempre dativo o πρὸς + acusativo. Vid. ejemplos en el

Index Aristotelicus 246b21-247b38, especialmente 247b7-10. De los dos ejemplos de construcción con genitivo que allí da Bonitz (líns. 11-12), el primero: καὶ οὗ τὸ ἐναντίον τοῖς ἐχθροῖς συμφέρει (*Retór.* I 6, 1362b31) no es válido, porque οὗ no depende aquí de τὸ ἐναντίον, sino de τοῖς ἐχθροῖς; como no valdría, para demostrar que ἐναντίον rige dativo, la frase inmediatamente anterior: ὃ τὸ ἐναντίον κακόν, τοῦτ' ἀγαθόν, porque ὃ tampoco depende aquí de τὸ ἐναντίον, sino de κακόν. Y el otro ejemplo: οὐδὲ τὸ ἐναντίον τούτου ἐν γένει ἔσται (*Tóp.* IV 3, 123b10) es dudoso, pues uno de los códices, el Coislino 330 (C), tiene τοῦτ'.

¹⁶⁵ En el *Edipo Rey* de Sófocles, vv. 924 ss., llega de Corinto un mensajero con la noticia de que ha muerto Pólipo, rey de aquella ciudad, cuyo trono corresponde a Edipo. Pero éste se muestra temeroso de cometer incesto con Mérope, viuda de Pólipo, a la que él considera su madre. El mensajero cree librarle de este temor revelándole que Pólipo y Mérope no eran sus padres. Pero este descubrimiento produce en Edipo el efecto contrario: le abre los ojos a la tremenda realidad de que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre.

¹⁶⁶ El *Linceo*, tragedia de Teodectes; cf. *infra* 55b29-32. Lo único que sabemos de esta obra es lo que Aristóteles dice en estos dos pasajes. Teodectes de Faselis nació hacia el 390. Vivió algunos años en Atenas, donde fue discípulo de Isócrates, de Platón y de Aristóteles. Se dio a conocer primero como retórico profesional. Escribió una Apología de Sócrates. Más tarde se dedicó al teatro. Además de unas cincuenta obras de carácter mítico, escribió un *Mausolo*, que aún se conservaba en tiempos de Gelio (*Noct. att.* X 18, 7). Otros títulos conocidos son: *Alcmeón*, *Ajax*, *Edipo*, *Filoctetes*, *Helena*, *Orestes* y *Tideo*. Participó en trece concursos trágicos, y quedó vencedor en ocho. Se conservan dieciocho fragmentos de tragedias suyas, con unos sesenta versos (Nauck, págs. 801-807).

¹⁶⁷ Else opina que φιλα no es aquí «amistad» ni «amor», sino «the objective state of being φίλοι... by virtue of blood ties» (pág. 349). Su traducción de ἡ εἰς φιλίαν ἡ εἰς ἐχθραν es «pointing in the direction either of close blood ties or of hostility» («apuntando en la dirección o bien de estrechos vínculos de sangre o de hostilidad»). Esta interpretación de Else ha sido aplaudida y seguida por muchos. J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, pág. 58, n. 2, escribe: «Alone (I think) among commentators since Vahlen, Professor Else has grasped the nature of Aristotle's *philia* adequately» («Pienso que el profesor Else ha sido el único de los comentaristas, después de Vahlen, que ha entendido adecuadamente la naturaleza de la *philia* de Aristóteles»). A mí, sin embargo, no me parece que la interpretación de Else dé en el clavo.

Es cierto que en 53b19 ss. Aristóteles, al hablar de los lances patéticos que se producen ἐν ταῖς φιλαῖς, pone sólo ejemplos de la consanguinidad más próxima (entre hermanos, o entre padres e hijos). Pero ni podemos deducir de aquí que Aristóteles entienda por φιλα sólo estos grados de consanguinidad (pues sin duda admitiría también otros más lejanos, por ejemplo el que se da entre primos carnales, o entre tío y sobrino), ni que φιλα signifique consanguinidad ni otro tipo de parentesco. A mi juicio, φιλα es, sencillamente, lo contrario de ἐχθρα «enemistad, odio». Si los ejemplos de 53b19 ss. implican la consanguinidad más próxima es porque el vínculo de sangre produce normalmente una clase de amor que es la

amistad más estrecha que puede darse. La consanguinidad no puede desaparecer, pero el amor o amistad (φιλα) de los consanguíneos puede convertirse en odio (ἐχθρα), produciéndose entonces la situación trágica, que puede llegar hasta el lance patético en que uno de los consanguíneos muera a manos del otro. Este lance es más impresionante para los espectadores porque está fuera de lo normal: lo normal entre hermanos, y más aún entre padres e hijos, es el amor, no el odio. Pero una situación trágica parecida, aunque no tan intensa, puede producirse entre dos personas que, sin ningún vínculo de sangre, durante muchos años han estado unidas por una amistad muy estrecha. ¿Y qué diremos entre esposo y esposa? Por ejemplo, en *Las Traquinias*, el lance patético se produce entre Deyanira y Heracles; en el *Agamenón de Esquilo*, entre el rey de reyes y su esposa Clitemestra.

Por lo demás, la interpretación de φιλα como «consanguinidad» es antigua. Se refleja ya en la traducción latina de 53b19 por Heinsio: «Cum vero inter consanguineos talia eveniunt». Pero Heinsio se concede un margen de libertad muy amplio, como se ve en la traducción de πάθη por *talia*. Mucho más ceñido al original, Riccoboni traduce: «Quando autem in amicitiiis sunt perturbationes».

¹⁶⁸ Nuevamente Else, contra la interpretación tradicional, opina que πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὁρισμένων no puede significar «de los destinados a la dicha o al infortunio»; él traduce: «of people who have previously been in a clearly marked state of happiness or unhappiness» («de personas que han estado previamente en un estado manifiesto de felicidad o infelicidad»). E. de Sousa (pág. 129) acepta la interpretación de Else como argumento decisivo: ὁρισμένος no podría significar «destinado» porque «el destino» es un concepto ajeno a la filosofía de Aristóteles. Pero aquí no se trata del «destino» en sentido fatalista, sino del que tiene su origen en causas humanas. En 53a8-10 se habla del personaje trágico como hombre μεταβάλλον εἰς δυστυχίαν («que pasa a la desdicha»), no διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν («por bajeza y maldad»), sino δι' ἁμαρτίαν τινά («por algún error»). Este error es el que ὁρίζει αὐτὸν πρὸς τὴν δυστυχίαν «le marca claramente para la desdicha», podríamos decir con las palabras de Else, o bien que «le destina a la desdicha». O también podemos pensar que es el poeta quien, al estructurar la fábula, asigna ese destino al personaje trágico. Nótese que Riccoboni traduce: «eorum qui... definiti sunt», que es la correspondencia literal del griego τῶν ὁρισμένων. Pero en español no se podría decir «de los definidos para la dicha o la desdicha».

Por otra parte, los ὁρισμένοι, los *definiti*, los *clearly marked*, son los personajes, no su *estado* (*state*) de felicidad o infelicidad anterior.

¹⁶⁹ «Reconociéndose recíprocamente Yocasta y Edipo llenos de horror, de reyes afortunados caen en tal desventura y desesperación, que Yocasta se ahorca, Edipo se saca los ojos y va mendigando por el mundo» (Goya y Muniain, *ad locum*).

¹⁷⁰ Cf. 49b27 y 52a2-3.

¹⁷¹ *Ifig. entre los tauros*, 727 ss. Al entregar Ifigenia a Pílates una carta para que la hiciese llegar a Orestes, éste, que estaba presente, reconoció a su hermana. Pero Orestes no fue reconocido por ella hasta que él mismo se descubrió adrede con sus palabras; cf. *infra* 54b31 y 55a18.

Que el título *Ifigenia en Táuride* es una traducción errónea de Ἰφίγη ἐν Ταύροις lo comentó acertadamente Platnauer en su edición de esta obra. Cf. A. Lesky, *H.ª de la Lit. gr.* 417, n. 245. En la *Poética* se menciona esta obra como *Ifigenia*, mientras que, al referirse a la *Ifigenia en Aulide*, se añade siempre la determinación de lugar.

172 Las muertes en escena son muy infrecuentes en la tragedia griega clásica. Por eso este pasaje ha causado problemas a los intérpretes. Generalmente han referido ἐν τῷ φανερόν no sólo a las muertes, sino también a «los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes». Sin embargo, Corneille, *Examen d'Horace*, cit. por J. Voilquin et J. Capelle, pág. 558, n. 33, dice: «Si c'est une règle de ne point ensanglanter le théâtre, elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures et des morts en spectacle».

173 Nótese que Aristóteles define el πάθος como una acción destructora o dolorosa. Es que toda acción de estos dos tipos suele ser transitiva; pasa del que la produce al que la sufre. Esa acción tiene, pues, dos aspectos: uno activo, en el que es πράξις, y otro pasivo, en el cual es πάθος. Else ha visto muy bien (n. ad loc.) que este *pathos* es la piedra fundamental de la tragedia. La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *pathos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica.

Capítulo 12

174 Cf. 50a13. Algunos críticos excluyen de la *Poética* todo el cap. 12, excepto esta primera frase. Else lo considera espurio, obra de algún gramático posterior, y da su traducción en apéndice. En la edición bilingüe publicada en Madrid el año 1778 por C. Flórez Canseco con la trad. cast. de Ordóñez das Seijas y Tobar, siguiendo el orden de la trad. lat. de Heinsio, este cap. 12 pasa a ser el 7.

E. de Sousa, pág. 130, observa que el tratamiento de las «partes cuantitativas» estaba prometido desde el principio del libro (47a10: ἐκ πόσων καὶ ποιῶν ἐστὶ μορίων «de sus partes cuantitativas y cualitativas»), y considera natural que, sobre todo en el decurso de una exposición oral, el filósofo abra un paréntesis, o proceda a un «excursus» sobre los elementos cuantitativos de la tragedia. El momento no le parece inoportuno, pues Aristóteles ha enumerado ya los elementos cualitativos (espectáculo, melopeya, elocución, fábula, carácter y pensamiento) de la tragedia y los tres elementos estructurales de la fábula compleja (peripecia, agnición y lance patético). «En suma —dice—, además de ser defendible la autenticidad (los críticos reconocen el estilo del Filósofo por lo menos en las palabras iniciales, y Gudeman, en la brevedad característica de las definiciones), el cap. XII ni siquiera habría sido dislocado o traspuesto. En general, del valor informativo de estas pocas líneas sólo hay que decir que son la fuente más antigua de la doctrina tratada, y que, a pesar de la brevedad y las deficiencias, «das Neue, das uns aus nacharistotelischer Zeit erhalten ist, ist weder quantitativ noch qualitativ von Bedeutung..., das übrige stimmt im wesentlichen mit den Angaben der Poetik überein» (Gudeman, p. 231: «lo

nuevo que se nos ha conservado de época postaristotélica, ni cuantitativa ni cualitativamente es importante..., lo demás concuerda en lo esencial con los datos de la Poética"). No dejan de ser chocantes, sin embargo, las definiciones; en ellas, exceptuando las que se refieren a la intervención coral, no se dice qué es cada parte cuantitativa de la tragedia, sino qué lugar ocupa con relación a las distintas partes de la intervención del coro.

¹⁷⁵ Cf. *infra* lín. 25; *Probl.* 918b27, 920a9, 922b17, y *Suda* s. v. $\mu\omicron\nu\phi\delta\iota\alpha$. Falta la definición de los «cantos desde la escena»; a juzgar por los aludidos pasajes de *Probl.*, no participaba en ellos el coro. No deben, por consiguiente, confundirse con los *comos* (v. *infra* lín. 24-25).

¹⁷⁶ El *párodos* era propiamente la «entrada lateral» del coro, y el *éxodo*, literalmente la «salida». Pero su sentido como elementos de la tragedia se nos da en seguida en las definiciones.

¹⁷⁷ Son interesantes las explicaciones de Batteux, que transcribo tal como aparecen traducidas por Flórez Canseco (págs. 178-179):

«*El prologo.*] Este corresponde entre los antiguos a nuestro primer acto, donde se expone el asunto, y se dan a conocer los principales actores, sus costumbres, sus pensamientos, sus intereses. Veanse las notas sobre Despreaux, canto III, vers. 27.

»El coro se componía, a lo menos, de quince personas, hombres, mugeres, viejos & que representaban la asamblea, testigo de la acción que se hacía, siete de un lado y siete del otro, y el coryphee o cantor principal; que se collocaban en el teatro de diversas maneras, según las circunstancias o la necesidad.

»El coro salía del teatro después del prologo, y comenzaba la acción. Al entrar cantaba algunos trozos lyricos; después hacía tres repeticiones diferentes, que servían de intermedios a los actos o *episodios*; y después de la catastrofe se retiraba sin dilación detrás del teatro.

»*Parodos* era la primera salida o el primer canto del coro. *Stasimon* era el canto del coro inmóvil en el teatro; *commoi* eran los gemidos y lamentaciones del coro quando sucedía la catastrofe.

»Num. 3. *La melodía estable* (*stasimon*) *del coro, es lo que canta sin anapesto y sin trocheo.*] «Estos dos pies, dice Mr. Dacier, tienen principalmente lugar en el primer canto del coro, y son muy raros en los otros tres, en que el coro no se movía tanto». Nota 10. Véase a Salas Ilustr. Poët. Secc. 12».

Sobre anapesto (— — —) y troqueo (— —), v. *supra* nota 83.

Capítulo 13

¹⁷⁸ Esto no se ha dicho explícitamente, como observa Else (*ad loc.*), pero sí implícitamente. Si el efecto propio de la tragedia consiste en suscitar compasión y temor, y si la peripecia y agnición —que no se dan en la fábula simple, sino en la compleja (v. 52a15-17)— son, para suscitar dichos sentimientos, tan eficaces como se ha dicho en 52a38 ss., está claro que la fábula compleja es la que más conviene a la tragedia. Riccoboni entiende aquí por «composición simple» aquella en que «es uno solo el tenor de la fortuna, como el *Prometeo* de Esquilo».

¹⁷⁹ Vettori dice que en este error cayó Eurípides al convertir a Hipólito en personaje trágico: «Non sine causa autem existimare aliquis posset, fretus hoc testimonio summi doctoris, peccasse Euripidem, qui sumpsit personam Hippolyti tanquam tragoediae aptam, misericordiaeque movendae idoneam; casus namque illius, ut docet hic auctor, dirus fuit ac nefarius, non miserabilis; neque enim decebat tam integrum et castum adolescentem in eam miseriam cadere, nec fructum aliquem ipsi ferre eximiam illam pietatem qua praeditus erat. Quis enim non indignetur quum huiusmodi quicquam contingit?» (pág. 120): «No sin causa podría alguien considerar, basado en este testimonio del sumo doctor, que erró Eurípides al tomar la persona de Hipólito como apta para una tragedia e idónea para mover la compasión; pues su caída, como enseña este autor, fue cruel e inicua, no lastimosa; pues no convenía que un muchacho tan íntegro y casto cayera en tal miseria, y que no le aprovechara nada la piedad eximia que le adornaba. ¿Quién, en efecto, no se irritará cuando sucede algo semejante?» (Cit. por E. Vinaver, *Racine: Principes de la Tragédie. En marge de la Poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par..., pág. 64).

¹⁸⁰ Como puede verse por lo que sigue, τὸ φιλόνηθρον, término discutidísimo, designa la simpatía natural o adhesión a los demás hombres (cf. *Retór.* II 13, 1390a19 s.). Que el malvado pase del infortunio a la dicha nos parece injusto, y, por tanto, no puede despertar nuestra simpatía; que pase de la dicha a la desdicha puede resultarnos simpático; así, en los ejemplos de 56a22-23, cuando un hombre astuto pero malo, como Sísifo, es engañado, sentimos simpatía hacia quien le engaña, y cuando un valiente pero injusto es vencido, nos resulta simpático su vencedor.

Lessing (*Hamburgische Dramaturgie* LXXVI, en *Sämtliche Schriften*, Leipzig, 1854, 7. Band, 320-321) refiere la φιλόνηθρον al malvado que cae en la desdicha, es decir, considera al malvado como objeto de esta «filantropía», que consiste en «sentimientos compasivos, sin temor por nosotros mismos»: *Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst*. Según esto, Aristóteles afirmaría que la desgracia de un malvado no llega a excitar nuestra compasión ni nuestro temor, pero tampoco nos deja totalmente insensibles. El malvado es, a pesar de todo, una persona humana, un ser que, pese a sus imperfecciones, conserva todavía bastantes perfecciones para que nos resulte molesta su ruina, para que ésta despierte en nosotros algo así como los elementos de la compasión. Esta interpretación me parece demasiado generosa e influida por el concepto cristiano del amor al prójimo, aunque sea enemigo. Creo más bien que la «filantropía» a que se refiere Aristóteles es una cualidad de la fábula en virtud de la cual el desarrollo de la acción resulta agradable, simpático, a los espectadores. Cf. *Polít.* II 1263b15-16: Εὐπρόσωπος μὲν οὖν ἡ τοιαύτη νομοθεσία καὶ φιλόνηθρος ἂν εἶναι δόξειεν «Esta legislación [la que, permitiendo la propiedad privada, regularía su uso de manera útil a los ciudadanos] parecería hermosa y agradable» (= «grata a los hombres», es decir, sería bien recibida por ellos).

¹⁸¹ El tipo de hombre más apto para protagonista de una tragedia es el que se halla entre los dos extremos de la virtud y del vicio. Este reúne las dos condiciones para excitar nuestra compasión y nuestro temor: nuestra compasión, por no ser tan malo que merezca su desdicha; nuestro

temor, por ser semejante a nosotros. (Cf. en el Apéndice I el texto de *Retór.* II 8, 1385b13-1386b8 y 5, 1382a21-1383a12.)

En el primer «Préface» de su *Andromaque*, Racine resume así este pasaje de la *Poética*: «Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester». (Cit. por E. Vinaver, *O. c.*, pág. 64.)

¹⁸² El «yerro» (ἀμαρτία) no implica aquí maldad, sino ignorancia, pero ignorancia nociva para el que la sufre. En *Et. Nicom.* 6, 1148a34 leemos: ἡ μὲν γὰρ ἀκρασία ψέγεται οὐχ ὡς ἀμαρτία μόνον ἀλλὰ καὶ ὡς κακία τις «la incontinencia es reprobada no sólo como yerro, sino también como cierta maldad»; y en *Ret. a Alej.* 5, 1427a34: τὸ δὲ δι' ἄγνοιαν βλαβερὸν τι πρᾶττειν ἀμαρτίαν εἶναι φατέον «hacer por ignorancia algo nocivo hay que decir que es un yerro». En la lín. 16 se aclara que el yerro de la tragedia ha de ser grande, es decir, de consecuencias extraordinariamente nocivas.

Else ha visto muy bien que la *hamartía* es correlato de la *agnición*. Pero, así como ésta forma siempre parte de la fábula compleja, la *hamartía* puede estar fuera de la fábula. Por ejemplo, en el *Edipo Rey*, el yerro trágico había sido cometido años atrás: Edipo había matado a su padre y se había casado con su madre sin conocerlos. Pero estas dos acciones no forman parte de la fábula. El asunto de ésta es el siguiente: Edipo, instalado en el trono de Tebas, descubre su doble crimen y se impone a sí mismo un castigo terrible.

¹⁸³ La leyenda de Tiestes ofrece muchas variantes en los mitógrafos y autores trágicos. Según la más difundida, Atreo y Tiestes, hijos de Pélope y de Hipodamia, o por instigación de ésta o espontáneamente mataron a su medio hermano Crisipo, hijo adulterino de Pélope. Temiendo la cólera de su padre, huyeron a Micenas, donde Atreo llegó a ocupar el trono. Tiestes, por su parte, enamoró a su cuñada Aérope, mujer de Atreo, y tuvo de ella dos hijos. Al enterarse Atreo, desterró a Tiestes. Éste persuadió más tarde a Plístenes, hijo de Atreo, para que asesinara a su padre. Pero fue Atreo quien mató al frustrado asesino. Horrorizado al descubrir la identidad de su hijo y la nueva traición de Tiestes, tramó espantosa venganza. Fingiéndose reconciliarse con Tiestes, invitó a una fiesta a él y a sus hijos. Dio muerte a los dos que había tenido de Aérope y sirvió su carne al padre, mostrándole las cabezas y manos después del banquete. Tiestes maldijo entonces la casa de Atreo y huyó. Agamenón y Menelao, hijos de Atreo, lo capturaron y lo llevaron de nuevo a Micenas. Allí Egisto, hijo incestuoso de Tiestes y de su hija Pelopia (¡Dios, qué familia!), asesinó a Atreo, que le había ordenado dar muerte a su padre.

Ante tal serie de bajezas, maldades y traiciones, uno se pregunta hasta qué punto se cumplen en Tiestes las condiciones del héroe trágico que

acaba de señalar Aristóteles. Entre la personalidad moral de Edipo y la del hermano de Atreo media un abismo.

¹⁸⁴ El héroe trágico debe ser semejante a nosotros por su condición moral, para que podamos sentir compasión y temor; por otra parte, debe ser de linaje ilustre, pues «el paradigma debe ser superior» (cf. 61b13), y gozar, antes de la catástrofe, de gran prestigio y felicidad, ya que así la caída será más dolorosa (produciéndonos mayor compasión) por ser desde más alto, y más ejemplar, al hacernos ver que, si también los muy poderosos caen en la desgracia, más fácil será que caigamos nosotros (mayor temor).

¹⁸⁵ Esto puede parecer contradictorio frente a lo dicho en 52b31 s.: «la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple sino compleja». Pero allí se trataba de la estructura de la fábula, con agnición y peripecia o sin ellas (cf. nota 178), y aquí, de su desenlace: una buena fábula debe tener, según esto, un desenlace simple, no doble, y el cambio de fortuna debe ser desde la dicha a la desdicha, no al revés. Es fábula «doble» en este sentido la que tiene dos desenlaces: uno en que los malos caen de la dicha en el infortunio, y otro en que los buenos pasan del infortunio a la dicha. Ejemplo de fábula con desenlace doble es la de la *Odisea* (cf. lín. 32), que termina felizmente para los buenos y en desastre para los malos.

La expresión «como algunos sostienen» (ὡςπερ τινές φασι) y luego, en lín. 30 s.: «Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera», demuestra que ya entonces era éste un punto debatido. Pero Aristóteles no menciona a los mantenedores de la opinión contraria.

Expone Batteux en la traducción de Flórez Canseco (pgs. 195 s.): «Toca aquí Aristoteles el punto esencial de la tragedia, y que la caracteriza en su especie. La tragedia, dice, se ha de acabar en infelicidad, sin la que ni hay terror, ni lastima: sin estas dos cosas nada hay de tragedia. Hemos de tener presente, que Aristoteles nos presenta la idea de la tragedia, tomada en su naturaleza esencial y en su perfección ideal. La tragedia considerada bajo de este aspecto, es el retrato de las infelicidades, que excitán a lastima y terror: luego se ha de acabar en infelicidad.

»¿Pero la catástrofe no puede ser doble? ¿terminarse en felicidad para los buenos y en infelicidad para los malos, como en Heraclio y en Athalia, &c? Sin duda que puede ser así; y Aristoteles pone esta solución en segundo lugar. Pero quando se analiza lo trágico de esta especie, se halla, que la infelicidad de los malos es una suerte de egecucion de justicia, que no produce sino un temor y una conmiseracion bastante débil a los hombres de bien, y que la felicidad de los buenos, que produce la alegría, es una solución mas bien cómica que trágica. De donde se infiere, que tomando las cosas en rigor, esta catástrofe doble nada tiene de trágica. La verdadera tragedia es aquella que se termina en infelicidad de los que son dignos de amor. In comoedia, dice Julio Escaligero, initia turbatiuscula, fines laeti. In tragedia [sic] principia sedatoria, exitus horribiles. Poët. lib. 1. 6».

¹⁸⁶ Sobre *Edipo*, cf. nota 165; sobre *Tiestes*, nota 183.

Alcmeón, hijo de Anfírao y de Erifila, fue uno de los héroes que realizaron la victoriosa expedición de los «epígonos» contra Tebas (de Beocia). En otra expedición anterior contra la misma ciudad había perecido su

padre Anfiarao. Sabiendo éste que no regresaría si participaba en aquella guerra, se escondió. Pero Erifila, a petición de su hermano Adrasto, descubrió el escondite de su marido, que se vio obligado a unirse a los demás jefes. (El fracaso de esta expedición lo dramatizó Esquilo en *Los siete contra Tebas*). Antes de partir, Anfiarao hizo que Alcmeón le jurase que, si él moría en la guerra, le vengaría dando muerte a la causante de que participara en ella. Muerto Anfiarao, Alcmeón mata a Erifila, su madre. El matricidio hace que, como a Orestes, le persigan las Erinias, precipitándole en la locura. Purificado por Fegeo, rey de Psófide, Alcmeón se casa con la hija de éste, Arsínoe, a la que regala el funesto collar de Harmonía, con el que Polinices había sobornado a Erifila. Habiéndose tornado estéril el país a causa de su presencia, Alcmeón abandona a su esposa y huye a la desembocadura del Aqueloo, cuyo dios fluvial le da en matrimonio a su hija Calírooe. Para complacer a su nueva esposa, que ansiaba el collar de Harmonía, torna Alcmeón a Psófide e intenta apoderarse de él dolosamente. Pero Fegeo descubre el engaño y hace que sus hijos Prónoo y Axión maten a su antiguo yerno. La leyenda de Alcmeón sirvió de argumento a muchas tragedias griegas. Ninguna de ellas se conserva completa.

Orestes, hijo de Agamenón y Clitemestra, vengó la muerte de su padre, matando a sus matadores, Clitemestra y su amante Egisto, con la ayuda de su hermana Electra. Perseguido por las Erinias a causa del matricidio, se dirige a Táuride (la actual Crimea) en busca de la imagen táurica de Artemis, como expiación de su terrible crimen. Era sacerdotisa de la diosa en aquel país su hermana Ifigenia, que había sido transportada allí sobre una nube cuando iba a ser sacrificada en Aulide por orden de su padre Agamenón a fin de conseguir vientos favorables para zarpar hacia Troya con la escuadra. Todo extranjero que arribase a las costas de Táuride debía ser sacrificado a la diosa, y la encargada de cumplir el rito cruel era Ifigenia, la sacerdotisa. Al llegar Orestes con su amigo Pílates, son capturados. Pero Orestes reconoce a Ifigenia al querer ésta confiar una carta a Pílates, y se hace reconocer luego por su hermana. Huyen los tres llevándose la estatua de la diosa.

Meleagro, hijo de Eneo (rey de Etolia) y de Altea (hija de Testio). A los siete días de nacer Meleagro, las Parcas hicieron saber a su madre que el niño moriría tan pronto como se consumiera un tizón que ardía en la lumbre. Altea apagó el tizón y lo guardó en un cofre, asegurando así la vida de su hijo. Creció éste y llegó a ser un joven robusto y valeroso. Artemis, ofendida por haberla olvidado Eneo en sus sacrificios a los dioses, envió contra el país un jabalí enorme, que asolaba los campos, destruía los rebaños y mataba a las personas. Convocados contra la fiera los mejores cazadores de la Hélade, participó en la cacería Meleagro, y también Atalanta, la heroína de Arcadia, de la que Meleagro se enamoró en seguida. Atalanta fue la primera en herir al jabalí; Anfiarao, el segundo. Logra matarlo Meleagro, que regala la piel a Atalanta. Pero los hijos de Testio, tíos de Meleagro, se la quitan, alegando que, si Meleagro no la quería, les correspondía a ellos. Irritado Meleagro, mata a sus tíos y devuelve el trofeo a Atalanta. Enfurecida Altea por la muerte de sus hermanos, encendió el tizón fatal y dejó que se consumiera, causando así la muerte a Meleagro.

Télefo, hijo de Heracles y de Auge, sacerdotisa de Atenea Alea e hija de Aleo, rey de Tegea. Sófocles escribió una tragedia (*Los Aléadas*) sobre

la leyenda de Télefo. Su argumento sería el siguiente: un oráculo de Delfos había hecho saber a Aleo que sus hijos morirían a manos de un nieto que le daría su hija. Al nacer Télefo, es expuesto en circunstancias que recuerdan el caso de Edipo. Habiendo sido llevado a Arcadia, creció allí sin conocer su origen. Siendo ya joven robusto, le insultaron unos desconocidos aludiendo a su nacimiento. Télefo mató a quienes le habían insultado, que eran precisamente sus tíos. Al llegar Aleo para vengar a sus hijos, reconoce a su nieto y se acuerda del oráculo.

Según otra variante del mito, Télefo llegó a ser rey de los misios. Herido por Aquiles, sólo podía curarle el mismo que le había herido. Télefo, disfrazado de mendigo, se introduce furtivamente en el campamento griego de Argos y, apoderándose del pequeño Orestes y amenazándole con su espada, obliga a los griegos a curarle. Este se supone que era el argumento de la tragedia de Eurípides titulada *Télefo* (cf. nota 190).

¹⁸⁷ Tampoco aquí dice Aristóteles quiénes eran estos críticos de Eurípides. Quizá los mismos que sostenían la superioridad de las tragedias con desenlace doble.

¹⁸⁸ V. en 55b17-23 el argumento resumido de la *Odisea*.

¹⁸⁹ «Tan antigua como todo eso —comenta Goya y Muniain— es la flaqueza de los poetas en acomodarse más al gusto, que no a lo justo» (pág. 114). Lope de Vega confiesa con sin igual desenfado en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

*y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

Pittau escribe refiriéndose al arte de nuestros días: «si pensi al caso analogo dei film americani, tutti o quasi tutti a lieto fine, e ciò in conseguenza della minore preparazione culturale e spirituale del pubblico americano a paragone di quello europeo» (n. ad loc., pág. 216).

Capítulo 14

¹⁹⁰ Aristófanes se burla en varias ocasiones, especialmente en *Acarn.* 428-446, del *Télefo* de Eurípides, rey mendigo (cf. n. 186) que mueve a compasión al aparecer vestido de harapos. Quizá se refiere también Aristóteles a la aparición en escena de personajes como las Furias en las *Euménides*, que hacían desmayarse de horror a algunos espectadores, o a la «Io, virgen con cuernos bovinos», del *Prometeo encadenado* (cf. *Vita Aeschyli*, 5).

¹⁹¹ Tiene relación con esto lo dicho en 62a12 y 17, que, sólo con leer la tragedia, se puede ver su calidad y puede producir su efecto.

¹⁹² Pittau ha visto muy bien que se establece aquí una gradación: en primer lugar están los autores que hacen surgir el temor y la compasión de la estructura misma de la fábula; y éstos se llevan la palma. Vienen luego los que hacen que el temor y la compasión nazcan del espectáculo, con lo cual tienden a alejarse del arte del poeta trágico y se acercan al

del director de escena. En tercer lugar, los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles delante lo portentoso. Estos, dice Aristóteles, «nada tienen que ver con la tragedia».

Escribe Goya y Muniain (pág. 114): «Esquilo gustaba de dar semejantes espectáculos. Horacio dice; *modicis instravit pulpita tignis*. Pero qué perspectiva no sería necesaria para representar su Prometeo Giganton de grandeza desmesurada tendido á lo largo boca arriba sobre el monte Caucasos, y á Vulcano que le clava de pies y manos, y un buytre que le abre el pecho, y de quando en quando viene á pacer sus entrañas; y aquellos Dioses que uno tras otro van bajando del cielo á insultarle con chanzas amargas en sus tormentos solo por haber mostrado á los hombres el uso del fuego!». Y, poniendo un ejemplo de la literatura española, añade: «Tan monstruoso es el *Convidado de Piedra*, Tragedia Española, que por un gusto estravagante ha sido traducida en casi todas las lenguas, y no hay año que los estrangeros no la representen».

¹⁹³ Ya Platón había puesto de relieve (*Filebo* 48a5 s.) que las obras de los poetas trágicos producen en los espectadores un placer especial, mezclado con dolor: Καὶ μὴν καὶ τὰς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι; «¿No recuerdas los espectáculos trágicos, cuando al mismo tiempo se alegran y lloran?» Y nuevamente en 50b dice que «en las tragedias se mezclan juntamente tristezas con placeres» (ἐν τραγωδίαις... λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννυσθαι). Cf. también *Repúbl.* X 605d y 606d. Goya y Muniain (pág. 114) comenta: «El deleyte propio de la Tragedia pinta vivamente el Grande Agustino Lib. 3. c. 2. de sus Confesiones, donde segun la traduccion del P. Pedro Ribadeneyra, dice así: *Qué quiere decir que quando el hombre está mirando alguna representacion llorosa y trágica que él no querria padecer, huelga de tener dolor, y el tenerlo es deleyte? Qué es esto sino una miserable locura? Porque tanto mas se mueve el hombre con estas cosas, quanto está menos libre de semejantes afectos. Aunque quando el mismo hombre padece, se suele llamar miseria, y quando se compadece, misericordia. Pero qué misericordia puede haber en las cosas vanas y fingidas? En las quales el que las oye no es movido para socorrer, sino solo para tener dolor; y tanto más le agrada el Autor de estas representaciones y vanidades, quanto es mayor el dolor que tiene quando las oye. Y si quando se representan aquellas calamidades de los hombres (ora sean antiguas, ora falsas) el que las está mirando no siente dolor, luego se parte enfadado y descontento: y si lo siente, estdse quédo y atento, y derrama lágrimas con alegría. Luego, según esto, se aman también los dolores. Por cierto que todo hombre se quiere holgar, alegrar y gozar. Por ventura puesto caso que ninguno huelgue de ser miserable, huelga de ser misericordioso? Y como no lo puede ser sin dolor, por esta razon los dolores son amados; y esto procede de aquella vena de amistad, &c.* Si hay alguno que no se dé por del todo satisfecho con esta pintura del deleyte propio de la Tragedia, puede leer los Ensayos á la verdad muy filosóficos del Inglés David Hume sobre las pasiones y la Tragedia; y al abate Melchor Cesarotti en su razonamiento sobre el mismo deleyte. Véase tambien la Relacion fisica de las Comedias y el corazon del hombre del Licenciado Vaamonde que poco ha se publicó en Madrid: y es obra que merece particular atención por el juicio, piedad y tino con que está escrita».

¹⁹⁴ V. *supra* nota 167. «Aquí entiende por amigos —observa atinadamente Goya y Muniain— los que son ó deben serlo por el deudo y parentesco estrecho de consanguinidad ó afinidad».

¹⁹⁵ Deben buscarse estas situaciones porque son las más trágicas, es decir, las que producen en mayor grado la compasión y el temor propios de la tragedia. Y no puede tacharse de inmorales a los tragediógrafos que buscaban tales situaciones. Eran, por el contrario, altamente moralizadores, pues la compasión y el temor que la contemplación de tales desgracias inspiraba, purgaban en los espectadores las afecciones que podían causarlas. En la práctica del teatro griego, el recurso a situaciones de este tipo fue muy frecuente.

¹⁹⁶ «Esta decision —dice Corneille— mira solo el fondo esencial y principal de la accion, no las circunstancias, las que frecuentemente ni aun la historia misma señala. Si se hiciera alguna mudanza en el punto principal, esta falsificacion sería causa de no darse fé alguna a lo restante». Disc. II. de la Tragedia, pag. 53 (cit. por Batteux, según la trad. de Flórez Canseco, pág. 201). Cita también Batteux, *ibid.* y pág. 202, el siguiente comentario de Corneille sobre la muerte de Clitemestra a manos de Orestes: «Yo no puedo disimular, dice M. Corneille, un escrupulo que tengo sobre la muerte de Clytemnestra, que Aristoteles nos propone por exemplo de las acciones, que no deben mudarse. Convengo con él, en que muere a manos de su hijo Orestes; pero no puedo sufrir en Sóphocles el que este hijo la diese de puñaladas, con ánimo deliberado, quando ella se arrodiilla delante de él, suplicandole la deje la vida. Tampoco puedo perdonar a Electra, que pasa por una virtuosa oprimida en lo restante de la fábula, la inhumanidad con que ella ánima y empeña a su hermano a este parricidio: un hijo es el que venga la muerte de su padre; pero esta venganza recae sobre su madre. Seleuco y Antigono tenían derecho a hacer otro tanto con Rodoguna; pero yo no me atreví a darles ni aun el mas minimo pensamiento. Para rectificar este asunto a nuestro modo, convendria que Orestes hubiera tenido este designio solamente contra Egisto; que alguna reliquia de afecto respetuoso a su madre le hubiese hecho remitir el castigo a los Dioses; que esta Reyna se obstinase en la defensa de su adultero, y se pusiese entre él y su hijo tan desgraciadamente, que recibiese ella el golpe, que su hijo queria descargar sobre el asasino [*sic*] de su padre. Asi muere ella a manos de su hijo, como quiere Aristoteles, sin que la barbarie de su hijo nos cause horror, como en Sóphocles, y sin que su accion merezca las furias vengadoras que le atormenten, pues quedaria inocente». Disc. 2.

Pero el mismo Batteux replica seguidamente a Corneille: «Esta ultima palabra de Corneille basta para justificar a los antiguos: era menester que Orestes, según la fábula, fuese entregado a las furias vengadoras: pues esta era la leccion que se daba a los parricidas. Era, pues, necesario que Orestes fuese verdaderamente culpable. ¿Pero con cuántas circunstancias no ha sido disminuido su delito? Clytemnestra habia degollado a su esposo, padre de Orestes: Egisto, su amante, habia usurpado el trono de Agamemnon, que pertenecia a Orestes; estaba éste fugitivo; su hermana Electra era horriblemente perseguida: finalmente, el mismo Apolo habia ordenado el parricidio, y protegía al que le habia cometido. Todas estas idéas unidas y mezcladas entre sí confusamente, disfrazaban de algun modo lo culpable,

y disminuían la atrocidad de su delito; y la venganza que las furias tomaban de él, a pesar de la deidad que le protegía, restablecía la justicia y la moral de sus derechos» (*Ibid.*, pág. 203).

¹⁹⁷ Cf. *supra* nota 186.

¹⁹⁸ Es decir, el poeta puede y debe inventar fábulas nuevas, apartándose de las tradicionales (cf. *supra* 51b23 ss.); pero, si compone una tragedia sobre una fabula tradicional, no debe cambiar los hechos, sino «hacer buen uso» de ellos. En qué consiste este «buen uso» se explica a continuación.

¹⁹⁹ Astidamante, en la tragedia que compuso sobre el mito de Alcmeón (v. nota 186), modificó la leyenda en el sentido en que Corneille quería que se hubiera cambiado la de la muerte de Clitemestra (v. nota 196), haciendo que Alcmeón matase a su madre sin conocerla; «innovación interesante, que parece indicar que el progreso de las ideas humanitarias de la época consideraba el crimen de matricidio deliberado como demasiado horrendo, incluso para la representación teatral» (A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, pág. 430; cit. por E. de Sousa, pág. 248).

²⁰⁰ Telégono, hijo de Odiseo y de Circe, llega a Ítaca en busca de su padre. Atacado por su medio hermano Telémaco y por su propio padre, que no le conocen (como tampoco él a ellos), hiere mortalmente a Odiseo. Esta leyenda parece haber servido de base a la tragedia *Odiseo herido*, de Sófocles (?), de la cual se conservan algunos fragmentos (Nauck, pág. 230).

²⁰¹ Else, siguiendo a Gudeman y otros, introduce después de τοῦς παῖδας τὴν Μῆδειαν (lín. 29) esta frase: «Es posible abstenerse de ejecutar el acto, con conocimiento». Le parece requerida por el esquema, recogida de 53b37-38 y posiblemente supuesta por la versión árabe. En consecuencia, suprime τρῖτον en la lín. 34, a pesar de que, según reconoce (n. *ad loc.*), «appears in the manuscripts at this point».

Estas libertades con el original parecen excesivas. Que Aristóteles se refiere lógicamente a una cuarta posibilidad es claro. Ya Batteaux (trad. de Flórez Canseco, págs. 205 s.) observa: «porque Aristoteles pone efectivamente quatro modos, aunque a primera vista no parece que propone mas que tres: 1.º Empezar con conocimiento y no acabar: así es Cinna. 2.º Empezar con conocimiento y acabar, como Medea. 3.º Empezar con [sic] conocimiento, concluir; y reconocer después de haber concluido, como Orosmano en la Zaira. 4.º Finalmente, estar en el punto de acabar por falta de conocimiento, y reconocer antes de haber acabado, como Mérope». Pero esto no es motivo para alterar el texto arbitrariamente. Así lo manifiesta Hardy: «las palabras ἐν δὲ τρῖτον las confirma la versión árabe, y en cuanto a τοῦτων δὲ χεῖριστον es giro bien conocido en todas las lenguas y cuyo ejemplo típico es la frase de Goethe: 'Era la más hermosa de sus hermanas'».

²⁰² Por ejemplo, cuando Ifigenia está a punto de sacrificar a su hermano Orestes, pero le reconoce a tiempo y le salva (cf. *infra* 55b9-12).

²⁰³ Haciendo Antígona dado tierra a su hermano contra la prohibición de Creonte, éste la hizo sepultar viva en una tumba. «Hemon, hijo de Creonte, enamorado de esta Princesa, quiere morir con ella, e informado

Creonte de la desesperación de su hijo, viene a salvarle. Al ver Hemon a su padre, con un semblante furioso tira de la espada para matarle; evita el rey el golpe por la huida, y Hemon se atraviesa con su espada, y cae a los pies de su dama. Aquí solo hay una simple mudanza de voluntad sin efecto» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 205). Comenta acertadamente Pittau (pág. 220): «A meno che non si tratti di un'altra tragedia *Antigone*, diversa da quella di Sofocle e a noi sconosciuta, l'appunto che Aristotele implicitamente fa al modo di agire di Emone non sembra appropriato; l'atteggiamento di questo personaggio è del tutto giustificabile dal punto di vista psicologico ed è pienamente riuscito dal punto di vista estetico».

²⁰⁴ Ejecutar la acción a sabiendas ocupa el segundo puesto en el orden de peor a mejor.

²⁰⁵ Tal es el caso de Edipo.

²⁰⁶ El *Cresfontes* es una tragedia de Eurípides, de la que se conservan once fragmentos con cerca de ochenta versos (Nauck, pág. 497). Según la leyenda, Cresfontes reinó en Mesenia durante algún tiempo, hasta que fue asesinado, con dos hijos suyos, por Polifontes, que se casó luego con la mujer de Cresfontes, Mérope, hija de Cipselo, rey de Arcadia. El tercer hijo de Cresfontes, Épito, niño todavía, logró escapar y se refugió en la corte de su abuelo Cipselo. Más tarde regresa disfrazado a Mesenia para vengar a su padre y a sus hermanos. Mérope, que no le conoce, arremete contra él y está a punto de matarlo. Pero se produce la agnición en el último instante.

Para *Ifigenia* cf. *supra*, nota 186, lo dicho sobre Orestes.

De la tragedia titulada *Hele* sólo sabemos lo que aquí dice Aristóteles. El argumento que puede conjeturarse por las palabras del Filósofo no permite establecer ninguna relación con el mito conocido de Hele. Friedländer (*Pautys R. E. d. Cl. A. W.*, erste Reihe, 15. Halbb., 162) piensa en una posible corrupción del título de la tragedia.

²⁰⁷ Que este modo sea el mejor de los cuatro parece contradecir a lo expuesto en 53a14 s.: que la fábula trágica «no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha». En los casos citados ahora, al producirse la agnición antes del lance patético y evitarse éste, la fábula pasa evidentemente de una situación angustiosa a otra más llevadera. La conciliación de ambos pasajes no es fácil. La solución que propone Batteux: «Aristoteles no entiende que sea este el mejor modo posible, sino el mejor de los cuatro que se han indicado en este capítulo. Lo que basta para obviar la contradicción que pudiera haber entre este lugar y el del cap. XIV. num. 3. [= 53a14 s.] donde enseña Aristoteles, que una tragedia perfecta se ha de acabar en infelicidad, y no en felicidad» (trad. de Flórez Canseco, pág. 205), me parece nula. En 53b36 Aristóteles afirma que «fuera de éstas [posibilidades], no hay otra». Por consiguiente, si la cuarta es la mejor, es la mejor posible. Acaso pudieran conciliarse ambos pasajes diciendo que, aun cuando no se cometa el acto irreparable por llegar a tiempo la agnición, la trayectoria general de la fábula va de la dicha a la desdicha. En el *Cresfontes* (cf. la nota anterior) Mérope reconoce a su hijo, y no lo mata; la agnición evita que se acreciente la desdicha; pero, aun supuesta la recuperación de este hijo, único que le

quedaba, la fábula no terminaría alegremente, pues Mérope nunca podría olvidar el asesinato de su marido y de sus otros hijos. Su situación seguiría siendo trágica. Igualmente la de Orestes y su hermana al terminar la fábula de Ifigenia.

Pero, aun dando por buena esta solución, queda otro punto discutible. ¿Por qué ha de ser mejor el caso de Mérope o el de Ifigenia que el de Edipo? ¿No es más trágico haber matado al propio padre y haberse casado con la propia madre que haber estado a punto de matar al hijo o al hermano? Consideradas las situaciones en sí, es efectivamente más terrible y más digna de compasión la de Edipo después de producirse la agnición que la de Mérope o la de Ifigenia. Pero, con relación al espectador, es quizá más impresionante la de éstas que la de aquél. La muerte de Layo a manos de Edipo se produce antes de la tragedia; la de Erifila y la de Odiseo, a manos de Alcmeón y de Telégono respectivamente, hemos de suponer que fuera del escenario; llegarían al espectador como noticia, narradas en la tragedia. Pero, en el caso de Mérope y en el de Ifigenia, la muerte del hijo a manos de su madre, la del hermano a manos de su hermana, van a producirse ante los ojos del espectador. Éste llega a sentirse totalmente invadido por la compasión, que, ya rayando en la angustia, le anuda la garganta; abrumado por el temor, que le produce escalofríos. Y sólo en el último instante, gracias a la agnición, asiste a un desenlace que le deja respirar y le evita el derrumbamiento. Se comprende, pues, que Aristóteles viera esta situación como la mejor, es decir, la más apropiada para alcanzar el fin de la tragedia.

²⁰⁸ En 53a17-22.

²⁰⁹ La construcción del pasaje es confusa en griego, y confusa adrede en mi traducción. No se ve claro si «no por arte sino por azar» se refiere a «buscando» o a «hallaron». Tampoco es seguro si «en las fábulas» depende de «hallaron» o de «producir tales situaciones». Esta segunda ambigüedad es de mayor alcance que la otra; la elección en este caso implica atribuir sentido diferente a «en las fábulas» (ἐν τοῖς μύθοις). Si hacemos depender estas palabras de τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν «producir tales situaciones», μῦθος significará, como es normal en la *Poética*, la «fábula» de la tragedia; pero si las hacemos depender de εἶπον «hallaron», μῦθοι serán los «mitos» o leyendas tradicionales. Yo me inclinaría por este último sentido. La traducción podría ser entonces: «pues los poetas, en su búsqueda, no por arte sino por azar hallaron en los mitos la manera de producir tal efecto». Creo que de este modo se ve más clara la ilación con lo que sigue: «y así se ven obligados a recurrir a las familias en que [según sabemos por los mitos] acontecieron tales desgracias».

Capítulo 15

²¹⁰ He aquí dos interpretaciones opuestas de lo que Aristóteles entiende en este lugar por «bueno»:

«Per buoni non intende (Aristotile) egli di quella bontà morale, che si oppone alla malvagità, come malamente alcuni, e con essi Pietro Vittorio, àn creduto... Ma chiama buon carattere (secondo il parer de' più saggi) quello così bene espresso, che, da ciò che il personaggio dice, si comprende

chiaramente l'indole, e l'inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa, o malvagia. Extracto de Metastasio, pág. 245» (cit. por Goya y Muniain, pág. 116).

«Trata aquí Aristoteles de una bondad moral y no de una bondad poética. La bondad poética es la conformidad del retrato con su original. Satanás perdido en el paraíso de Milton tiene la bondad poética, pero no se trata aquí de esta bondad. Aristoteles se explica a sí mismo con mucha claridad así aquí, como en el cap. XI. num. 1. [sic; sin duda XI es errata por II; v. 48a3] donde llama esta bondad ἀρετή, *virtus*, y su opuesto κακία, *vitium*. Aquí contrapone también a πονηρία (num. 5.) que significa mala voluntad, maldad, accion reprehensible». Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 213.

La razón, a mi ver, está más bien de parte de Batteux. Aristóteles, en efecto, se explica aquí muy claramente. Lo que Metastasio entiende por «buon carattere» es lo que Aristóteles entiende por «carácter» sin más.

²¹¹ En 50b9.

²¹² Aquí se cambian las tornas. Metastasio anota con tino y con gracia: *Non so trovar la ragione, che à mosso Aristotile ad insultar qui, senza necessità, la metà del genere umano.* (Cit. por Goya y Muniain, *ib.*) Batteux, en cambio, trata de justificar al Filósofo; pero no convence: «Aristoteles —dice— no habla aquí de las mugeres en general, sino solamente de aquellas que los poetas introducen en el teatro, como Medéa, Clytemnestra, Erifyle, Phedra, &c. En las costumbres griegas la virtud de las mugeres consistía en estar encerradas en su casa, y no darse a conocer; por consiguiente no podían figurarse en el teatro trágico, sino suponiéndolas de otras costumbres, que las de la moderacion y de la honestidad convenientes a su sexó». (Trad. de Flórez Canseco, pág. 214.) En la tragedia griega también aparecen mujeres honestas e irreprochables, como Hécuba, Andrómaca, Antígona. Por lo demás, es sabido que Aristóteles consideraba a la mujer inferior al hombre (cf. *Hist. d. l. animal.* IX 1, 608b8-10) y pensaba que había hombres destinados por naturaleza a la esclavitud (cf. *Política* I 5, 1254b19 y 1260b1-2).

²¹³ Lo normal es lo contrario: que la mujer sea femenina y atractiva. «Salvo si es —comenta Goya y Muniain, pág. 116— alguna heroyna celebrada en la historia, como la Pentésilaea de Homero, Reyna de las Amazonas. En tal caso será menester hacer la salva, como la hace Virgilio en la introduccion á las hazañas de la belicosa Camila:

*Hos super advenit Volsca de genta Camilla,
Agmen agens equitum et florentes aere catervas
Bellatrix; non illa colo, calathisve Minervae
Foemineas assueta manus, sed proelia virgo
Dura pati, cursuque pedum praevertere ventos».*

«Y al fin, Camila,
prez y honor de los Volscos, que comanda
un escuadrón que gallardea en bronce.
Es la virgen guerrera, que las manos
ni al rocambo acostumbraó femínea[s]
ni al cesto de Minerva; son batallas

las que gozosa lidia, son carreras
en que a los vientos deja atrás...

(Trad. de Aurelio Espinosa Pólit, *Virgilio en verso castellano*, México, 1961.)

²¹⁴ Aristóteles no dice en qué consiste, sino en qué no consiste la semejanza del carácter. Y tampoco luego, en las líns. 28-33, nos da ejemplos de carácter «semejante» o «desemejante». Puede verse el desarrollo de este concepto en 54b8 ss. Else traduce explicativamente: «Third is likeness to human nature in general». Pero «la semejanza [del carácter] con la naturaleza humana en general» apenas se diferencia del hecho de que sea «apropiado»: una mujer femenina tiene, como hemos visto, el carácter apropiado a la mujer, es decir, se asemeja al tipo de carácter que la naturaleza humana en general ha puesto en las mujeres y que las diferencia de los varones; la mujer varonil se aparta de la naturaleza humana femenina en general, no se asemeja a ella, no tiene un carácter apropiado a la mujer.

John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (New York, 1962), págs. 38-40, entiende *ὁμοίον* como *lifelike* «semejante a la vida». Reconoce que Aristóteles no dice claramente si lo que pide es que los personajes de la tragedia sean semejantes a nosotros, al hombre medio, o semejantes a la figura original mítico-histórica, semejantes al Aquiles o al Darío «reales». Basándose en que la tragedia sólo puede producir temor —una de las emociones que le son esenciales— si el lance patético le ocurre a un «semejante a nosotros» (cf. 53a4), pues el espectador o lector tiene que sentir la impresión de que «esto también me podría suceder a mí», opina que lo que aquí quiere Aristóteles es que los personajes de la tragedia sean «semejantes a nosotros». Pero Aristóteles no está explicando cómo debe ser el personaje trágico, el personaje afectado por el lance patético, para que pueda producir en los espectadores o lectores de la tragedia la compasión o el temor (eso lo explicó en la primera mitad del cap. 13). Ahora expone qué cualidades han de tener los caracteres, es decir, los personajes que revisten tal o cual carácter. Y, en este sentido, no podría decir que un personaje debe ser «semejante a nosotros». Porque «nosotros», los espectadores o lectores de la tragedia, somos muy diferentes unos de otros; unos irritables, otros pacíficos, éstos activos, aquéllos indolentes, etc. ¿A cuáles de nosotros tendrían que ser semejantes los personajes de la tragedia? Por otra parte, si todos los que constituyen el auditorio tuvieran el mismo carácter y los personajes de la tragedia hubieran de ser semejantes al auditorio, resultaría que todos los personajes de la tragedia tendrían que ser semejantes entre sí. Lo cual sin duda estaba lejos de la mente de Aristóteles.

A mi juicio, sigue siendo válida la interpretación tradicional. Esta relaciónaba la «semejanza» del carácter con el tipo consagrado por la tradición, como puede verse ya en Horacio, que probablemente seguía a Neoptólemo de Pario:

*Scriptor, honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

«Escritor, si repones quizá al ilustre Aquiles,
arrojado, iracundo, inexorable, acerbo,
niéguese fueros natos, mas ninguno a sus armas.
Sea feroz Medea e invicta, Ino llorosa,
Pérfido Ixión, errante Io, atristado Orestes».

(Ep. ad Pis. 120-124.)

Lo explica bien Francesco Lovisini, refiriéndose expresamente al texto de Aristóteles, en su comentario de Horacio, *In librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius*, Venetiis, 1554, pág. 29 v.: «discrepant inter se ὁμοιον, καὶ δμαλόν, idest simile & aequale, nam similitudo ad eos refertur, de quibus alii etiam scripserunt, aequalitas ad eos, de quibus nos tantum scribimus; perpetuam aequalitatem servare debemus in ea, quam inducimus, persona, ut sit sibi constans» (apud B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance I*, pág. 453, n. 66) «Se diferencian entre sí ὁμοιον, καὶ δμαλόν, es decir lo semejante y lo igual [o consecuente], pues la semejanza se refiere a aquellos de quienes han escrito también otros, y la igualdad [o consecuencia], a aquellos de quienes sólo escribimos nosotros; debemos guardar igualdad [o consecuencia] perpetua en la persona que introducimos en la obra, a fin de que sea consecuente consigo misma».

Confirman la interpretación tradicional, en este mismo capítulo, las palabras de 54b9 ss., donde se compara al poeta con los buenos retratistas, los cuales, al reproducir la forma de los retratados, los hacen «semejantes» (ὁμοιοῦς) a sí mismos, no semejantes a nosotros; es decir, hacen que el retrato, aunque ennoblecido y hermozeado, se parezca a la persona retratada. Del mismo modo el poeta trágico, al presentar a sus personajes, debe ennoblecerlos y hermozearlos, pero conservando su parecido con las personas «reales» a las que representan.

²¹⁵ En esta tragedia de Eurípides, Electra y Orestes esperan que Menelao, al regreso de su largo viaje con Helena, les defenderá de la cólera de la ciudad, enfurecida contra ellos a causa de su matricidio. Menelao, en efecto, justifica al principio las esperanzas de los hermanos. Pero llega Tindáreo, padre de la asesinada Clitemestra, y convence a Menelao para que abandone vilmente a sus sobrinos, con una retirada cobarde, que sólo en apariencia disimula con palabras altisonantes.

Lesky (pág. 423) defiende a Eurípides contra este juicio de Aristóteles. La maldad de Menelao no sería, según Lesky, inútil para la obra, sino que tendría por objeto acrecentar la voluntad de resistencia por parte de Orestes.

²¹⁶ «En quanto a las lamentaciones de Ulyses en la Scila, poema satírico [cf. *infra*, nota 385], se han de tener por indignas de este héroe, que siempre había mostrado tanto ánimo y firmeza. Menalipe [*sic*] habla contra la *conveniencia o decoro*, por estenderse demasiado en los sistemas de los Filósofos, y en particular en el de Anaxágoras; lo que no parece convenir a una muger en el teatro» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 215).

«Melanipe, señorita moza, que nada sabía sino de amores, filósofa sobre las causas y efectos naturales mejor que el mismo Empedocles» (Goya y Muniain, pág. 117). El parlamento o discurso de Melanipa atacaba, en una tragedia de Eurípides, la superstición popular.

²¹⁷ «Ifigenia, llena de miedo, rehusando la muerte, y suplicando á su padre por la vida, de ahí á poco comparece en el teatro como una heroyna, pronta y alegre al sacrificio de su vida» (Goya y Muniain, *ibid.*).

Comenta Vettori: «Quarti errati exemplum esse inquit (cum scilicet indoles valde dissentit a semetipsa, nec servat eundem quem coepit tenorem) Iphigeniam in Aulide. Explicat autem ipsum, causamque affert cur vere indoles illa moresque inaequabiles appellari debeant: ait enim illam ipsam virginem, ut primum inducitur a poeta, nullam similitudinem habere cum illa quae postea fingitur: primum enim indoles illius inducitur, cuius fere virgines sunt, id est timidi animi ac mortem valde reformidantis, postea vero incredibili fortitudine praedita ac quanta vix in viris invenitur, nam et morti se offert, et gloriae desiderio flagrat» («Pone como ejemplo del cuarto error (a saber, cuando el carácter se aparta mucho de sí mismo y no guarda el tenor que mostraba al principio) a Ifigenia en Aulide. Y lo explica, y aduce la causa de por qué aquel carácter y costumbres deben llamarse verdaderamente desiguales: pues dice que la misma doncella, tal como al principio la presenta el poeta, no tiene ninguna semejanza con la que luego aparece en escena: pues primeramente su carácter es como suelen ser las doncellas, es decir, timidas y muy espantadizas de la muerte; pero luego es de fortaleza increíble y tanta como apenas se halla en varones, pues se ofrece a la muerte y arde con el deseo de la gloria»).

A. Lesky, o. c. pág. 427, no comparte el juicio de Aristóteles. Pienso que en *Ifigenia en Aulide* culminan la nueva riqueza y la nueva agilidad psíquicas que se observan en varias tragedias tardías de Eurípides. Ifigenia, al enterarse de que va a ser sacrificada, ruega por su vida con palabras conmovedoras, dictadas por el deseo ardiente de seguir viviendo, natural en un ser joven. Llega hasta la negación del principio fundamental de la ética aristocrática: «mejor es vivir en la ignominia —dice— que morir con honra» (v. 1252). Pero luego, movida por las razones de su padre y por el peligro de Aquiles, contra quien el ejército muestra indignación unánime, cambia de actitud, se opone a los reproches de Clitemestra contra Agamenón y a la voluntad de sacrificio de Aquiles, y acepta su propia muerte para asegurar la victoria de los aqueos. Consuela a su madre, y, después de entonar un canto en honor de Artemis, la diosa que exige su muerte, se dirige animosa al sacrificio.

El motivo del sacrificio voluntario, frecuente en las obras de Eurípides, alcanza aquí su máximo efecto. Representa la interpretación del proceso psíquico que lleva al ofrecimiento de la propia vida por algo noble. Si ya en obras anteriores se hallan esbozos de un cambio de la actitud anímica —Admeto, Heracles—, aquí por vez primera aparece como tema central del drama la mutación psíquica de un ser joven, que pasa del temor a la muerte y de una voluntad apasionada de seguir viviendo a la aceptación consciente y serena del sacrificio. «*Ifigenia en Aulide* —concluye Lesky— significa un poderoso avance en dirección al drama moderno... nos muestra la fase inicial y final de un movimiento anímico; ambas... con la mayor penetración».

²¹⁸ Else, siguiendo como Gudeman y Rostagni la versión árabe, lee ἥθους y traduce «of the character itself». Ya Ueberweg había conjeturado ἐξ αὐτῶν τῶν ἥθων. «Esta lección —dice Hardy— concuerda con la frase precedente, pero está en contradicción con la idea tan vivamente defendida por Aristóteles en el cap. 6: que los caracteres están subordinados a la

acción». Además, parece que lo que se opone de una manera completamente natural al desenlace por «máquina», de que va a hablar Aristóteles, es el desenlace ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου. La lección τοῦ μύθου se ve apoyada también por Porfirio en el escolio del Venetus B al v. 73 de *Iliada* II (*Arist. fragm.* Rose 142): ...ἔστι δὲ ἀποίητον τὸ μεχάνημα λῦειν ἄλλως εἰ μὴ ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου.

²¹⁹ «Máquina» en el sentido de «intervención de lo maravilloso o sobrenatural». Pero en el teatro griego se trataba de una verdadera máquina, una especie de grúa movida a mano, que servía para levantar a un dios, a veces a otro personaje decisivo, por encima del escenario, a fin de darle apariencia sobrehumana. El uso del *deus ex machina* era característico de Eurípides, y es posible que también a esto se refiera el reproche que le dirige Aristóteles en 53a29. La portentosa huida de Medea al fin de la tragedia es, como observa Else, una variación del procedimiento. «Medea, encerrada por Jason en una torre por haber despedadado a los hijos que de él tenía, y muerto á su manceba Creusa, hija del Rey de Corinto, abrá-sándola con hechizos, hizo venir por ensalmo una carroza tirada de dragones alados, que la sacaron de la prision, y la llevaron por el ayre á Colcos su patria» (Goya y Muniain, pág. 117).

El uso del *deus ex machina* es ya censurado por Platón (*Crátilo*, 425 D): οἱ τραγωδοποιοί, ἔπειδ' ἂν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἰρουντες «los que componen tragedias, cuando no saben salir de alguna situación, recurren a las máquinas, elevando dioses».

²²⁰ *Iliada* II 155 ss. Los aqueos se disponen a reembarcar para regresar a su tierra abandonando la empresa de Troya. Están ya botando al mar las naves, cuando aparece Atenea y evita que se cumpla tal designio.

Else lee Αὐλίδι, en vez de Ἰλιδί, y en nota *ad locum* comenta: «Los manuscritos dan "Iliada", pero no hay ninguna partida real de la flota ("no actual sailing of the fleet") en la *Iliada* (incluido el libro II) ni ningún *deus ex machina*. Tampoco la hay en la *Ifigenia en Aulide* tal como la conocemos, pero en otra versión de que tenemos noticia, probablemente la única conocida por Aristóteles, Artemis desempeñaba tal papel». Sin embargo, aun admitiendo que paleográficamente sea posible leer ἐν τῇ Αὐλίδι por ἐν τῇ Ἰλιδί, tal manera de designar Aristóteles esta tragedia sería chocante; suponiendo que se decidiera a omitir en el título el nombre de la protagonista, no podría escribir ἐν τῇ Αὐλίδι. Se esperaría, a lo sumo, ἐν τῇ ἐν Αὐλίδι; cf. 54a32, ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια. Y, en cuanto al hecho de que no haya en la *Iliada* partida real de la flota, hay que advertir que Aristóteles no dice ὁ ἀπόπλους «la partida», sino τὰ περὶ τὸν ἀπόπλους «lo relativo a la partida». Precisamente para que ésta no se efectuara apareció Atenea, enviada por Hera.

²²¹ No le parece mal a Aristóteles que un dios, desde la máquina que le eleva sobre la escena, exponga las cosas pasadas, que sucedieron antes de comenzar el drama tal como se representa, o las venideras, que no pueden conocer los hombres, pero sí los dioses.

²²² Comenta Vettori (págs. 150 s.): «id vero est, quia fingitur illic Oedipus nescisse modum rationemque qua Laius mortuus foret: non est autem verisimile, cum ipse ei in regno successerit, non statim ipsum auctorem illius necis investigatum fuisse, praeterquam quod modus quo tam clarus fortuna-

tusque vir interfectus sit, locus in quo id contigerit, a nullo pene ignorari potuit. Hoc tamen ideo finxit poeta quia, si recenti adhuc re studii aliquid in hoc facto indagando posuisset Oedipus, subito se auctorem illius necis extitisse cognovisset, nec fabula de illo argumento condi potuisset. Quare, ne omnibus virtutibus ornatum expolitumque argumentum amitteret, aequo animo tulit illam maculam» («Se refiere al hecho de que allí se finge que Edipo no sabía cómo había sido muerto Layo; sin embargo, no es verosímil que, habiéndole sucedido en el trono, no haya buscado en seguida al autor de aquella muerte, además de que el modo en que se había dado muerte a tan ilustre y afortunado varón y el lugar en que esto había acontecido, difícilmente podía ignorarlo nadie. Pero el poeta fingió esta situación porque, si Edipo, estando aún reciente el hecho, hubiera puesto algún interés en averiguar lo sucedido, inmediatamente habría conocido que era él el autor de aquella muerte, y no se habría podido construir la fábula con aquel argumento. Por eso, para no perder un argumento adornado y embellecido con todas las virtudes, aceptó tranquilamente aquella mancha»).

223 Es uno de los pasajes más inseguros de la *Poética*. Las palabras παράδειγμα σκληρότης, que están en las cuatro fuentes del texto, han sido suprimidas por algunos (Ritter), o cambiadas de lugar por otros (Lobel, que las pone inmediatamente antes de Ὀμηρος); Else las omite en la traducción, y en cambio añade, sin apoyo documental, ὁμοιον antes de Ὀμηρος. También Ἀγαθόν es discutido; está en el cód. Parisino 1741, mientras que el Ricardiano y la versión ár. tienen ἀγαθόν. A mi juicio, ἀγαθόν violenta la posición de καί, que habría que interpretar como «también» o «incluso». ¿Y qué sentido daríamos a ἀγαθόν referido al Aquiles homérico? ¿El de «bueno» en sentido moral? Pero Homero nos lo presenta como hombre violento, cruel, sumamente colérico; precisamente su cólera es la causa de innumerables dolores para los aqueos. Tampoco podríamos entender «bueno» en el sentido de la bondad artística, porque entonces atribuiríamos a Aristóteles una especie de perogrullada; no hacía ninguna falta decir que «incluso Homero» hizo de Aquiles un retrato artísticamente bueno. Cabría únicamente entender ἀγαθόν como «noble», considerando ἀγαθός sinónimo de ἐπαικής en el sentido que veremos en seguida. Pero tampoco se ve entonces por qué se dice que también Homero lo presentó así. ¿Es que había que esperar que lo presentase de otro modo? Por otra parte, que no tengamos sobre el Aquiles de Agatón más noticia que ésta, no es motivo para rechazarla. Tampoco sobre el *Linceo* de Teodectes tenemos más testimonio que el de Aristóteles, y nadie lo pone en duda.

Para la traducción de ἐπαικεῖς por «excelentes», cf. *Et. Nicom.* I 8, 1168a30-34: δοκεῖ τε ὁ μὲν φαῦλος ἑαυτοῦ χάριν πάντα πράττειν, καὶ ὅσῳ ἂν μοχθηρότερος ᾖ, τοσοῦτ' ἄλλων... ὁ δ' ἐπαικής διὰ τὸ καλόν, καὶ ὅσῳ ἂν βελτίων ᾖ, ἄλλων διὰ τὸ καλόν, καὶ φίλου ἕνεκα. «El hombre inferior parece hacerlo todo en atención a sí mismo, y tanto más, cuanto más ruin sea... el hombre superior, en cambio, movido por la gloria, y cuanto más noble sea, tanto más, movido por la gloria, o a causa de un amigo». Ἐπαικής se opone aquí a φαῦλος, y la atribución de móviles al ἐπαικής dijérase inspirada precisamente en el Aquiles homérico, que, cuando actúa, lo hace o movido por la gloria (διὰ τὸ καλόν) o a causa de Patroclo (φίλου ἕνεκα). Pueden verse en el *Index Aristotelicus* otros pasajes donde ἐπαικής aparece como sinónimo de σπουδαῖος, que en

varios pasajes de la *Poética* (48a2, 27; 49b17, 61a6) se opone precisamente a φαῦλος.

²²⁴ «El sentido de esta frase es oscuro», anota Hardy. «*Oscurísimo parágrafo* llama Metastasio a este pasaje», según Goya y Muniain. Batteux, en cambio, comenta con aplauso: «Conocemos estas cosas, y no pueden ser otras que los adornos del teatro, los vestidos de los actores, los gestos, los tonos de la voz, el canto y el acompañamiento de los instrumentos, en una palabra, todo lo que hiere al oído y a la vista. Todo esto ha de ser como las costumbres [e. d., los caracteres] y ha de caminar como ellas a un mismo fin, y de la misma manera natural y verisimilmente» (Trad. de Flórez Canseco, pág. 217).

Else sitúa estas líneas (15-18) al comienzo del cap. 17 e interpreta τὰ παρὰ τὰς... αἰσθησεις más o menos tradicionalmente; traduce: «and also the perceptions», y anota: «certain basic perceptions of the characters: i. e., of their location, what they are doing, and the like» («ciertas percepciones básicas de los personajes: e. d., de su colocación, lo que están haciendo, etc.»).

²²⁵ Se refiere sin duda al diálogo Περὶ τῶν ποιητῶν. Volverá, no obstante, sobre el tema en el cap. 17.

Capítulo 16

²²⁶ 52a29 ss.

²²⁷ Se refiere a los *Spartoi* (literalm. los «Sembrados»), aristócratas tebanos considerados como descendientes de los que habían nacido de los dientes del dragón sembrados por Cadmo: «que luego se mataron unos a otros, quedando á vida solos cinco: y todos los de esta raza para memoria y divisa de su origen salían marcados con una figurilla de lanza» (Goya y Muniain, *ad loc.*, pág. 118).

²²⁸ Alude a unas señales brillantes que, según se decía, podían verse en el hombro de los descendientes de Pélope. Llevaban esta señal en recuerdo del hombro de marfil que los dioses habían puesto a su progenitor (cf. Virg. *Geórg.* III 7: *humeroque Pelops insignis eburneo* «y Pélope, ilustre por su hombro marfileño»).

Dos trágicos se conocen con el nombre de Cárcino. El primero es satirizado por Aristófanes en *La Paz*, 781 ss., y al fin de *Las Avispas*, 1501 ss. El otro, nieto del anterior, residió en varias ocasiones y por largo tiempo en la corte de Dionisio el Joven de Siracusa. Según la *Suda*, escribió ciento sesenta dramas, que le valieron once victorias. La tradición ha conservado los siguientes títulos: *Aélope*, *Alope*, *Anfiarao*, *Aquiles*, *Ajax*, *Edipo*, *Medea*, *Orestes*, *Sémele*, *Tiestes* y *Tereo* (o quizá *Tiro*).

Además de los dos pasajes de la *Poética* (v. *infra* 55a26) en que se menciona a Cárcino, Aristóteles se refiere a él en otras obras: en *Et. Nicom.* VII 8, 1150b10, justifica que en la *Alope* sucumba Cerción a un afecto violento; en *Retór.* III 1417b18 dice que, en el *Edipo*, Yocasta elude siempre con promesas la respuesta a la pregunta sobre el hijo; *Ibid.* II 1400b9-14 refiere cómo, en la *Medea*, se acusaba a la protagonista de haber asesinado a sus hijos, y cómo ella se defendía. (Vid. Nauck, pág. 619).

²²⁹ La *Tiro* es una tragedia de Sófocles, de la que sólo se conservan algunos fragmentos (Nauck, págs. 272 ss.). Tiro había expuesto a los mellizos que había tenido de Posidón. Años después los reconoció por la cestilla en que los había expuesto.

²³⁰ Cf. *Odisea* XIX 386-475, XXI 205-225. «Ulyses, en el lib. 19. de la *Odisea*, enseña él mismo su cicatriz a los pastores, para que le reconozcan, y para hacerles creer que era el mismo, y no otro, $\pi\iota\sigma\tau\epsilon\omega\varsigma$ ἔνεκα. En el lib. 21. fue percibida en el baño esta misma cicatriz contra su voluntad, por Euriclea, su ama de leche, que dió un grito al verle. Este segundo modo de usar de las señales de reconocimiento es mucho mas agudo que el otro». (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 187, con trastrueque de los libros de la *Odisea*.)

²³¹ La agnición de Odiseo por los porqueros es de menos calidad artística que aquella en que le reconoce su nodriza. La primera es provocada adrede por el héroe, que enseña la cicatriz como garantía de su identidad; la segunda nace de una peripecia, es decir, de algo que sucede contra la voluntad de Odiseo. Traduzco $\lambda\alpha\upsilon\alpha\tau\iota\alpha$ por *Lavatorio*, y no por *Baño*, como se ha venido haciendo generalmente, porque el nombre griego alude a la escena en que la nodriza *le lava los pies* a Odiseo.

²³² En el orden de peor a mejor.

²³³ La agnición de Ifigenia por Orestes procede, en realidad, de una peripecia. Era natural, en efecto (cf. *infra* 55a18 s.), que Ifigenia quisiera confiar una carta a un extranjero llegado al país de los tauros desde Argos, su patria. El hecho de que Orestes la reconozca por este motivo se produce al margen de la intención de ella. Esta agnición es incluida por Aristóteles (55a16) entre las mejores.

En cambio, el reconocimiento de Orestes por Ifigenia lo provoca él adrede con palabras que le descubren. Por eso dice Aristóteles que en este caso se anda cerca del error mencionado antes, es decir, el de la agnición provocada intencionadamente por señales, como la de Odiseo al mostrar su cicatriz a los porqueros.

Else omite $\text{'O}\rho\epsilon\sigma\tau\eta\varsigma$ en lín. 31, siguiendo el cód. Ricardiano y la versión árabe, y hace que sea Ifigenia (*she* «ella») el sujeto de $\delta\upsilon\epsilon\gamma\gamma\acute{\nu}\omega\rho\iota\sigma\epsilon\nu$, dando a este verbo su sentido corriente: «reconoció que era Orestes».

²³⁴ La agnición no tiene aquí por objeto a una persona, sino un hecho (cf. 52a35-36). Tereo ha violado a Filomela, y, para impedir que le descubra, le corta la lengua. Pero Filomela, utilizando «la voz de la lanzadera», es decir, bordando letras o figuras en una tela, manifiesta a su hermana Procne lo sucedido. Esta agnición se asemeja a la de Odiseo por los porqueros y a la de Orestes por Ifigenia.

²³⁵ Dicoégenes, poeta trágico y ditirámico, parece haber sido contemporáneo de Agatón. Sabemos que, además de los *Ciprios*, escribió otra tragedia titulada *Medea*. (Algunos fragmentos en Nauck, pág. 775.)

De los *Ciprios* no se tiene más noticia que ésta que da Aristóteles. Se supone que el argumento era el siguiente: Teucro, hijo de Telamón, es expulsado de Salamina por su padre, que le reprocha haber vuelto de Troya sin vengar la muerte de su hermano Ajax. Muerto Telamón, regresa Teucro, sin darse a conocer. Pero, al ver un retrato de su padre, se echa a llorar, y así se descubre.

²³⁶ *Odisea* VIII 521 ss. Al oír al aedo Demódoco cantar la toma de Troya gracias al ardid del caballo de madera ideado por Odiseo, éste recuerda los hechos y llora.

²³⁷ Teucro, el protagonista de los *Ciprios*, y Odiseo en el palacio de Alcínoo.

²³⁸ En esta tragedia de Esquilo, Electra halla junto a la tumba de su padre un rizo de cabellos iguales a los suyos. De aquí concluye, con un silogismo implícito, que ha regresado su hermano, pues aquel cabello sólo podía ser de Orestes.

²³⁹ Políido nació en Selimbria hacia el año 440 o algo después. Floreció a fines del siglo v o comienzos del iv. Fue uno de los principales representantes del nuevo ditirambo ático.

Bywater supone que la agnición mencionada aquí por Aristóteles se hallaría en una obra sobre teoría dramática, y así parece indicarlo la expresión *περί τῆς ἱφιγενείας*. Pero, en 55b10, Aristóteles, refiriéndose a la misma agnición, emplea el término técnico *ἐποίησεν* para Eurípides y para Políido, lo cual parece dar a entender que éste había compuesto una obra dramática sobre el mismo tema que aquél. Lesky, *o. c.*, pág. 443, considera evidente que la *Ifigenia* de Políido era un ditirambo. En cambio, a W. Riemschneider le parece más probable que se trate de una auténtica tragedia (*Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 1. Reihc, 42. Halbband, 1660).

²⁴⁰ De esta tragedia sólo sabemos lo que dice Aristóteles. Sobre Teodectes v. nota 166.

²⁴¹ Tampoco de esta obra tenemos más noticias. Ni siquiera sabemos quién fue su autor. El título se refiere indudablemente a los hijos de Fineo. El artículo es masculino (*τοῖς*), aunque siga inmediatamente un participio en femenino (*ῥοῦσαι*).

²⁴² Sobre *Odiseo falso mensajero* lo desconocemos todo, incluso el autor.

Aristóteles usa aquí la palabra *hipótesis* como término técnico de la lógica. Cf. *Index Aristotelicus* 797a15 ss.: «Sed in syllogismis, cum propositiones proprie appellantur τὰ τεθέντα, τὰ κείμενα Ααί, nominis ὑπόθεσις vim Ar in angustiore ambitu restringit. 'Hypothetica dicitur demonstratio quae non recta pergit a propositionibus ad id quod colligi debet, sed quae, ut efficiat quod vult, alia quaedam praeter ipsas propositiones, ut sibi concedantur, postulat'. «Pero en los silogismos, puesto que las premisas se llaman propiamente τὰ τεθέντα, τὰ κείμενα (*Prim. Anal.* I 1), Arist. restringe el alcance del nombre ὑπόθεσις a un ámbito más estrecho. 'Se llama demostración hipotética la que no va directamente de las premisas a lo que debe concluirse, sino que, para tener el efecto que pretende, postula que se le concedan algunas otras cosas, además de las premisas' (*Ar. Organon*, ed. Th. Waitz, Lips., 1844, ad 40b25)).

²⁴³ Para el concepto de paralogismo o falsa ilación, v. 60a20 ss. y *Refut. sofist.* V 167b1 ss., donde se da, entre otros, el ejemplo siguiente: puesto que, después de haber llovido, la tierra está mojada, cuando vemos que la tierra está mojada, sacamos la conclusión de que ha llovido. Pero esto puede ser falso.

²⁴⁴ Para el *Edipo*, cf. *supra* 52a23 ss. y 31-32; para *Ifigenia* (entre los tauros, vv. 582 ss.), *supra* 52b6 y 54b32.

Capítulo 17

²⁴⁵ Lo que aquí se recomienda al poeta trágico es que, al estructurar la fábula, se ponga en el lugar del espectador, que ve los hechos directamente como si se estuvieran produciendo en la vida real.

²⁴⁶ Gomperz puso τὸν θεατὴν entre corchetes. Le siguen Hardy y Kassel. Butcher conjeturó τὸν ποιητὴν en vez de τὸν θεατὴν. Acepta esta conjetura Else, que traduce «a circumstance which the poet failed to notice because he was not visualizing the action» («circunstancia que el poeta no llegó a advertir porque no se representó mentalmente la acción»); y también O. Gigon, en cuya traducción se lee: «was der Dichter nicht beachtete, da ihm die Szene nicht vor Augen stand» («lo que no tuvo en cuenta el poeta, porque no tuvo la escena ante los ojos»). Pero las cuatro fuentes del texto tienen τὸν θεατὴν. Esta lectura se ve apoyada además por la negación μή, que da aquí valor condicional al participio. Por consiguiente, no puede tratarse del poeta, al cual no podía pasar inadvertido el hecho de que Anfiarao salía del templo; si el participio ὁρῶντα se refiriese al poeta, tendría valor causal, y la negación sería entonces οὐ (ὃ οὐχ ὁρῶντα τὸν ποιητὴν ἐλάνθανεν). Pittau conserva τὸν θεατὴν y traduce: «il che sfuggì al poeta che non teneva conto dello spettatore», por donde se ve que considera τὸν θεατὴν complemento directo de ὁρῶντα y hace concertar este participio con τὸν ποιητὴν sobreentendido y considerado a su vez como complemento de ἐλάνθανεν. Yo veo el complemento de ἐλάνθανεν en τὸν θεατὴν, y considero μὴ ὁρῶντα como aposición antepuesta a este complemento. La interpretación de Pittau tropieza con la misma dificultad gramatical de dar a μὴ ὁρῶντα sentido causal.

De todos modos, como no conocemos la tragedia de Cárcino, el pasaje resulta oscuro.

²⁴⁷ Else interpreta τοῖς σχήμασι como «figures and forms of speech» («figuras y formas de lenguaje»). Pero el participio συναπεργαζόμενον se refiere, lo mismo que antes τιθέμενον (lín. 23), al sujeto de συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι. Aristóteles diría entonces: «Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución, 1.º poniéndolas ante los propios ojos... y 2.º perfeccionándolas también con las figuras y formas de lenguaje»; cometería así una especie de tautología, pues el punto 2.º estaría ya incluido en «perfeccionar las fábulas con la elocución». Tampoco es aceptable la interpretación tradicional de τοῖς σχήμασι como actitudes (gestos y posturas) que los actores deben adoptar al representar la tragedia, pues esto correspondería al arte de dirigir a los actores (ἡ ὑποκριτική), y no a la poética, más aún que conocer los modos de la elocución (σχήματα τῆς λέξεως) a que Aristóteles se refiere luego en 56b9 ss. Teniendo en cuenta la argumentación que sigue inmediatamente: πιθανώτατοι γὰρ... οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν «pues... son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones», creo que τοῖς σχήμασι se refiere a las actitudes mentales y emocionales que debe adoptar el poeta «al estructurar la fábula y perfeccionarla con la elocución» (dos tiempos distintos de la composición de

la obra —cf. 50a35-37—, el más importante de los cuales es la estructuración de los hechos, *ibid.* y 50a15, b22-23). El poeta debe 1.º) tener ante sus ojos la fábula, poniéndose en el lugar del espectador; 2.º) adoptar las actitudes que quiere que adopten sus personajes, pues si él siente las pasiones que éstos deben sentir, conseguirá mejor hacérselas sentir a ellos y logrará que las expresen adecuadamente poniendo en sus labios las palabras más propias. Por eso dice a continuación Aristóteles que «la poesía es de hombres de talento o de exaltados, pues los primeros *se amoldan bien* a las situaciones, y los segundos *salen de sí* fácilmente; es decir, unos y otros adoptan con facilidad las actitudes que luego reproducen en sus personajes.

248 Cf. Hor. *Ep. ad Pis.* 102 ss.:

*si uis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi...*

*format enim natura prius nos intus ad omnem
fortunarum habitum; iuuat aut impellit ad iram,
aut ad humum maerore graui deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.*

(«si quieres que yo lllore, has de dolerte
primero tú...

...
Pues la naturaleza nos amolda primero interiormente
a cada situación de la fortuna:
nos alegra o nos impele a la ira,
o nos abaja al suelo y nos angustia
con pesada tristeza; muestra luego
las mociones del alma
sirviéndole de intérprete la lengua»).

249 Aristóteles establece aquí dos orígenes posibles para la poesía: el talento para unos poetas, que gracias a él saben adaptarse a las situaciones, y la exaltación, que saca de sí a los otros y los pone en trance de creación poética. Platón había generalizado este segundo origen de la poesía, basando la capacidad creadora en el «entusiasmo» o arrebatado divino del poeta. Recordemos el célebre pasaje de *Ion* 533e-534a: πάντες γάρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὁσαύτως, ὥστε οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ρυθμόν, βακχεύουσι, καὶ κατεχόμενοι, ὥστε αἱ βάκχαι ἀρροῦνται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὥστε αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρότων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥστε αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται καὶ ἑκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ («pues todos los buenos poetas épicos dicen todos estos bellos poemas, no apoyándose en arte, sino

inspirados y poseídos por la divinidad, y los buenos poetas líricos lo mismo; así como los coribantes no danzan cuando están en su juicio, tampoco los poetas líricos componen estos bellos cantos cuando están cuerdos, sino que, después de haber penetrado en la armonía y en el ritmo, caen en éxtasis y, poseídos, del mismo modo que las bacantes sacan miel y leche de los ríos poseídas, pero en su juicio no, también el alma de los poetas líricos hace esto, como ellos mismos dicen. Nos dicen, en efecto, los poetas que nos traen sus cantos de fuentes que manan miel y recogiéndolos de ciertos jardines y bosquecillos de las Musas como las abejas, volando también ellos de este modo. Y dicen verdad. Es, en efecto, cosa leve un poeta, y alada y sacra, y no es capaz de componer hasta que se apodera de él la divinidad y pierde el juicio y sale de él la razón»).

Y en la *Apología* 22bc hace decir a Sócrates que, después de haber preguntado a los poetas qué habían querido decir en sus mejores poemas, ha sacado la conclusión de que, cuando componen, no lo hacen por sabiduría, sino por cierta disposición natural y poseídos por alguna divinidad, lo mismo que los adivinos y los profetas; pues también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen: *ἔγνων οὖν αὖ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥστερ οἱ θεομάντιες καὶ οἱ χρησμοφόλοι· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλὰ, ἴσασιν δ' οὐδὲν ὧν λέγουσι.*

Esta misma teoría la expone en otros diálogos (*Banquete*, *Fedro*, *Leyes*).

²⁵⁰ Aquí *λόγος* «argumento» es sinónimo de *μῦθος* «fábula», como puede verse a continuación en el esbozo general del argumento o fábula de *Ifigenia*. Cf. también 51b38: *παρατείνειν τὸν μῦθον*. Para el sentido de *ἐπεισοδιούν*, cf. 55b13 ss. y 51b33.

²⁵¹ «El mismo Orestes nos refiere en la tragedia de Eurípides, *vers.* 85 y *sig.* el objeto de su viaje a Tauris, que era robar la estatua de Diana para llevarla a Athenas, y conseguir por este medio, según la promesa de Apolo, el ser libertado de las furias que le atormentaban desde su parricidio» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 207). Se trata, pues, aquí de dos causas finales. Una, relativa al dios: ¿Por qué había ordenado a Orestes ir al país de los tauros? Para librarle de las furias que le atormentaban. La otra, referida a Orestes: ¿Con qué objeto había hecho el viaje? Para robar la estatua de la diosa. Todo esto es ajeno a la fábula considerada en sus líneas generales.

²⁵² Else traduce: «he recognizes his sister» («reconoce a su hermana»), y anota: «Las palabras 'su hermana' han sobrevivido en la versión árabe. Por otra parte, omito aquí una cláusula compuesta que en mi opinión ha sido interpolada en el texto (v. *Aristotle's Poetics: The Argument*, págs. 508-510) [se refiere a *εἰθ' ὥς Εὐριπίδης... τυθῆναι*, lín. 9-11]. Esta cláusula se basa en las palabras de 55a5-8: *καὶ ἡ Πολυδου... θύεσθαι*, pero con la idea equivocada de que Polido era un dramaturgo (era en realidad un sofista, e. d. un crítico) que compuso (*epoiēsen*) una agnición diferente de la de Eurípides».

Es muy aventurado alterar el texto sin más apoyo que el de la versión árabe contra los dos códices griegos A y B. ¿Se puede creer que estas dos fuentes, independientes entre sí, dejaran perder *τὴν ἀδελφὴν*? ¿No será, más bien, que las palabras equivalentes a «su hermana», en vez de

sobrevivir en la versión árabe, nacieron con ella, o quizá ya con la versión siríaca de donde procede la arábica? Es probable que el traductor siríaco, al encontrar ἀνεγνώρισεν sin un complemento expreso, se lo pusiera por su cuenta, como hizo más tarde Heinsio, que tradujo *agnovit sororem*. Pero ἀνεγνώρισεν puede entenderse aquí, como antes en 54b32 y después en 55b21, en el sentido de *dar* o *darse a conocer*, y no necesita tal complemento.

En cuanto a Poliido dramaturgo o sofista, ¿por qué no podía ser las dos cosas? ¿Acaso no ha habido, y hay en la actualidad, ilustres críticos que son también excelentes poetas? Hardy piensa que «Polyidos le Sophiste est sans doute identique au Polyidos auteur de dithyrambes dont parle Diodore de Sicile XIV 46, 6». Cf. *supra* nota 239.

²⁵³ *Ifigenia entre los tauros* 281 ss., 1029 ss. «Orestes, arrebatado del furor, deguella unas manadas de ganado. Los pastores le prendieron, y le conduceron a Iphigenia, la qual habiendo reconocido a su hermano, pretextó al Rey Thoas la necesidad de expiar este furioso, y sumergirle en las aguas del mar antes de inmolarle: esto le dió ocasion de salvar a su hermano y huirse con él» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 208). «Arribado aquí Orestes, fué agitado de una de las furias que frecuentemente le acometian, y empezó á destrozár los ganados del país. Preso por los Pastores, fué conducido á Ifigenia para que lo sacrificase. Pilades su amigo inseparable se ofreció á la muerte por él. Mas Orestes se opuso, y prevaleció diciendo (según Polides [*sic*]), que su sangre tenía el destino de ser derramada en obsequio de la Diosa, que ya en Aulide habia empezado á gustarla en su hermana: la qual conociéndole por esta disputa, trató de huirse con él y su amigo, persuadiendo al Rey Toante que la estatua de Diana estaba contaminada por la presencia de Orestes parricida, y que así ántes del sacrificio era menester purificar la estatua y la víctima en el mar, lejos de la gente: y con este ardid todos tres escapáron» (Goya y Muniaín, págs. 119-120).

El episodio de la locura de Orestes es apropiado a la figura tradicional de este personaje, perseguido por las Erinias (causantes de la locura) a causa de su matricidio. Y también el episodio de su purificación, que fue pretexto para la huida y para librar a Orestes de la muerte.

²⁵⁴ Else, como ya Elebodio hacia 1572, lee ὑπὸ τοῦ θεοῦ en vez de ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος, y traduce «by a god» («por un dios»). Cree que el nombre «Posidón» es una glosa que ha reemplazado a «un dios». Razona su opinión diciendo que «los nombres propios, de dioses o de hombres, no corresponden a un esbozo como éste. Odiseo es meramente 'un hombre' en este momento». Pero Aristóteles no está enseñando ahora cómo se traza el argumento de una epopeya considerado en general; eso lo hizo para la tragedia en 55b2 ss. Aquí simplemente trata de demostrar que el argumento de la *Odisea* no es largo; y el hecho de que comience hablando de «un hombre» y luego, en vez de decir «por un dios», diga «por Posidón» no invalida su demostración. Si alguien piensa que habría sido más consecuente no dar el nombre del dios, puesto que en realidad se expone el argumento en líneas generales, es posible que tenga razón. Pero esto no autoriza a corregir el texto contra el testimonio unánime de las fuentes.

²⁵⁵ Este pasaje demuestra claramente que ἀναγνώριζω, aunque en general y en otros pasajes de la *Poética* significa «reconocer», también puede sig-

nificar «darse a conocer», «hacerse conocer». Aquí, en efecto, no tendría sentido decir que Odiseo, al llegar a su patria, «reconoció a algunos». El reconocería a todos los personajes que aparecen en este momento de la epopeya; pero a él no le reconoció, al principio, ni siquiera su mujer; solo aquellos a quienes él se descubrió (y Euriclea por casualidad). Ya J. Vahlen, *Ar. de Arte Poetica liber*, rec. —, Berol., 1867) lo hizo notar; cf. H. Bonitz, *Index Aristotelicus* 43b52: «sed πο 14. 1453b35, 1454a3, 16. 1454b27, 32 (ex lectione codd) ἀναγνωρίζειν significare videtur ἀναγνώρισιν ἑαυτοῦ ποιεῖν, ἑαυτὸν ποιεῖσθαι γνωριμὸν (cf Vhl Poet II 85), et 'Ὁδοῦσ-σεὸς ἀναγνώρισας τινὰς πο 17. 1455b21 ἀναγνωρίζειν τινὰ significat 'certiorem aliquem facere de se', δηλώσας τοιοῦτοις ἦν et fr 35. Vhl I 1)». Sin embargo, todavía Else traduce «having recognized certain people» («habiendo reconocido a algunos»).

Capítulo 18

²⁵⁶ Por ejemplo, en el *Edipo*, forman parte del nudo la muerte de Layo a manos del protagonista, el casamiento de éste con Yocasta, su elevación al trono de Tebas, la invasión de la ciudad por la peste, etc., acontecimientos exteriores a la tragedia y supuestos por ella.

²⁵⁷ No desde el principio de la tragedia, sino desde el principio de los acontecimientos que constituyen el nudo.

²⁵⁸ Hardy cree que «el texto está aquí irremediablemente mutilado». Else, siguiendo a Bywater, piensa que la frase está probablemente completa, y que «de ellos», que él traduce «of the couple» («de la pareja»), difícilmente puede referirse a otros que no sean Linceo e Hipermestra. No conociendo la tragedia, es imposible una solución segura. Cf. nota 166.

²⁵⁹ «Esta afirmación —comenta Else— es una *crux* bien conocida», pues no hay ninguna lista anterior de exactamente cuatro «partes». Hardy corta el nudo diciendo: «Texto interpolado: Aristóteles ha distinguido seis partes en la tragedia». Quizá pudiera pensarse que Aristóteles se refiere aquí sólo a las *cuatro partes principales* de la tragedia: 1.ª) composición de los hechos o fábula (50a15-38), 2.ª) caracteres (50a39-b4), 3.ª) pensamiento (50b4-12) y 4.ª) elocución (50b12-15), prescindiendo de las otras dos: melopeya y espectáculo. En 50b15-20 separa, efectivamente, estas dos partes de las cuatro anteriores. De la melopeya dice que es un aderezo, el más importante de la tragedia (pero los aderezos no son parte esencial de lo aderezado). Y, en cuanto al espectáculo, afirma que es la parte «menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (argumento que valdría igualmente para la melopeya, que tampoco actúa en una tragedia leída).

Pittau piensa que Aristóteles se refiere aquí a las *partes cuantitativas* enumeradas en 52b14-15, a saber: prólogo, episodio, éxodo y parte coral; y esta identificación le parece «del tutto obvia e sicura».

²⁶⁰ Hubo muchas tragedias basadas en la leyenda de los dos Ayantes, es decir Ayante o Ajax hijo de Oileo y Ayante o Ajax hijo de Telamón, llamado también el gran Ajax o Ayante, que fue, después de Aquiles, el guerrero más destacado entre los aqueos sitiadores de Troya. Además de la tragedia de Sófocles, una de las siete de este poeta que se conservan

enteras, se tiene noticia de otras: una trilogía de Esquilo integrada por *El juicio de las armas* (Nauck, pág. 57), *Las Tracias* (N., pág. 27) y *Las Salaminias*; un *Ajax* de Astidamante (N., pág. 777), otro de Teodectes (N., pág. 801) y otro de Cárcino (N., pág. 797).

²⁶¹ También sobre el mito de Ixión se escribieron muchas tragedias, entre otras una trilogía de Esquilo, a la que pertenecían *Ixión* y *Perrébides* (Athen. XI 476c), sendas tragedias de Sófocles y Eurípides y algunas más de trágicos menores (cf. Waser, *Pauly's R. E. d. Cl. A. W.*, 1. Reihe, 20. Halbband, 1375).

²⁶² «De esta especie hay tambien Comedias en todas lenguas; y no se puede negar que Moliere fué gran pintor de las costumbres de su tiempo, como se ve por sus *Marqueses* y *Petimetres* y *Madamas* afectadas y sabidillas. Y aun se puede decir original en el *Tartufo* [sic], y en el *Misanthropo*. Pero tambien las tenemos esclentes en nuestra lengua: v. g. el *Amo Criado*, *Juan Labrador*, y el *Desden con el Desden* de Moreto, admirable en retratar las costumbres por el modo; porque quando parece que hacen las personas el papel que no corresponde á su carácter, entónces muestran mas evidentemente su verdadero carácter; y eso no de una sino es de mil maneras, y siempre graciosísimas. Moliere, que le tenia bien conocido y estudiado, no se desdeñó de copiar el *Desden con el Desden* en su *Depit Amoreux* [sic]». Goya y Muniain, *ad loc.*, pág. 120.

²⁶³ Tragedia perdida de Sófocles (Nauck, pág. 282). Es posible que el título se deba al coro, compuesto de mujeres de Ftia, ciudad de Tesalia y, según la leyenda, patria de Aquiles.

²⁶⁴ Tenemos noticia de dos tragedias con este título, una de Sófocles (Nauck, pág. 238) y otra de Eurípides (N., pág. 554).

²⁶⁵ Los códices presentan después de τέταρτον unas letras ininteligibles: ὄης A, οῆς B; espacio vacío en Lat. Algunos editores y traductores han aceptado la conjetura de Bywater: ὄφης, de donde resultaría que la cuarta especie de tragedia sería la *espectacular*. Schrader conjeturó τερατώδες para substituir τέταρτον οῆς, conjetura aceptada por Vahlen, que la incluyó en su texto, apoyándose en 53b8 ss.: οἱ δὲ... τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες, y en la *Vita Aeschylí*: ταῖς τε γὰρ ὕψει καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἐκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται. Según esto, la cuarta especie de tragedia sería la que recurre a lo portentoso. También Hardy acepta esta conjetura, aunque deja un blanco después de τερατώδες. Else supone que τὸ δὲ τέταρτον es una glosa marginal o interlineal, incluida luego en el texto por algún copista inepto, y que en su lugar se leería primitivamente ἡ δὲ ἐπεισοδιώδης; de este texto auténtico habrían sobrevivido sólo las tres últimas letras, δης, corrompiéndose la delta en ómicron. De acuerdo con su conjetura, Else traduce: «and the episodic».

Pero ya en el siglo XVI había conjeturado Heinsio εἶδος en vez de οῆς, conjetura que, si no ofrece más seguridad que las otras citadas, tiene la ventaja de ser la menos comprometida, pues se limita a nombrar «la cuarta especie», sin arriesgarse a caracterizarla. Cf. sin embargo *infra* 59b9.

²⁶⁶ *Las Fórcides* es el título de un drama satírico de Esquilo (Nauck, pág. 83). Sobre Prometeo escribió este mismo poeta cuatro obras: *Prometeo encendedor del fuego*, *P. portador del fuego*, *P. encadenado* y *P. liberado*.

Se cree que las tres últimas constituían una trilogía, mientras que la primera sería el drama satírico de la trilogía *Los Persas* (Lesky, pág. 283). Se conserva el *Prometeo encadenado*. Su fábula, sembrada de episodios, parece justificar la lectura y traducción de Else mencionadas en la nota anterior. Por otra parte, el aparato escénico necesario para su representación apoyaría la conjetura de Bywater citada *ibidem*. Cf. *supra*, nota 192, el sabroso comentario de Goya y Muniain sobre la «perspectiva necesaria» para representar esta obra.

²⁶⁷ Este pasaje ha sido objeto de interpretaciones diametralmente opuestas. La traducción de Riccoboni es absolutamente literal, sin más variante que la adición (innecesaria) de *est*. Heinsio interpreta en el mismo sentido, pero con mayor libertad en la expresión: «Tragoedia autem, eadem vel alia dicenda est, non quod fabulam eandem tractet» («La tragedia debe ser llamada la misma o distinta, no porque trate la misma fábula»). Y Batteux, citado por Goya y Muniain, pág. 121, traduce: «On ne doit pas dire d'une pièce qu'elle est ou n'est pas la même qu'une autre pièce, quand le sujet est le même, mais quand c'est le même nœud et le même dénouement».

Hardy conserva el texto tradicional, pero lo interpreta en sentido contrario al de Riccoboni, Heinsio y Batteux: «D'autre part, pour qu'on puisse dire qu'une tragédie est autre ou qu'elle est la même, rien n'égale la fable». Lo mismo Pittau: «È poi legittimo dire che una tragedia è differente od uguale ad un'altra per nessuna cosa come per la favola». Esta interpretación me parece inaceptable. Creo que la frase debe estructurarse lógicamente así: λέγειν δὲ τῇ μῦθῳ τραγῳδίαν καὶ ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν, [ὡς οὐδὲν δίκαιον, «pero decir por la fábula que una tragedia es [con relación a otra] distinta o la misma, quizá no es justo»; λέγειν... τὴν αὐτὴν es el sujeto; οὐδὲν, la negación, y δίκαιον, el predicado; el adverbio ὡς, como tantas veces en Aristóteles (cf. *Index Arist.* 347b34 ss.) es una fórmula para afirmar o negar «cum modestia quadam». La interpretación de Hardy requeriría ὅσων, y aun entonces no sabríamos qué hacer con δίκαιον.

La dificultad para la interpretación tradicional está en la doctrina. ¿No es justo decir por la fábula (e. d., juzgando por la fábula) si una tragedia es distinta de otra o la misma? ¿Qué es, entonces, lo que diferencia dos tragedias? Creyendo que tal doctrina era opuesta a la de Aristóteles, Zeller conjeturó οὐδὲν ὥς para sustituir οὐδὲν ὡς. Aceptan esta conjetura, entre otros, R. Kassel en su texto, y Else, que traduce: «whereas the fair thing is to assess tragedies as different or the same by virtue of nothing so much as their plot» («mientras que lo justo es considerar tragedias como diferentes o la misma sobre todo [literalmente, "en virtud de nada tanto como"] por su fábula»). Está claro que dos tragedias con distinta fábula son dos tragedias distintas. Pero ¿son una misma tragedia dos que tengan la misma fábula? No; porque una misma fábula puede ser tratada por dos o más tragedias. En 53b22 ss. dice Aristóteles que «no es lícito alterar las fábulas tradicionales». Sin embargo, son muchas las tragedias basadas en una misma fábula tradicional. Por ejemplo, se compusieron muchas sobre la fábula de Prometeo, sobre la de Edipo, sobre la de Alcmeón, Filoctetes, Ifigenia, etc. etc. ¿Qué es, entonces, lo que hace que dos tragedias con una misma fábula sean distintas? Lo dice Aristóteles inmediatamente: el nudo y el desenlace. Dos o más tragedias pueden tener una misma fábula (por ejemplo, la de *Ifigenia* tal como se expone en 55b3 ss.), pero distinto nudo

y desenlace. «Sófocles y Eurípides han tratado la muerte de Clytemnestra, pero cada uno con un enredo y una solución del todo diferentes; esta diferencia es la que hace que no sea una misma la fábula [sin duda *fábula* es aquí errata por *tragedia*, pues el epígrafe dice: "*La tragedia no debe llamarse una misma o diferente de otra por la fábula*"], bien que sea el asunto uno mismo del que han conservado la acción principal». Corneille, *Disc. 2.*, cit. por Flórez Canseco, pág. 212.

²⁶⁸ «En esto —comenta con entusiasmo calderoniano Goya y Muniain— no tienen par nuestros Poetas, y cierto, es la prenda mas amable de la poesía dramática. Quién hay, no digo en Francia ó en Italia, pero ni aun en la Grecia, comparable á Calderon en esta parte, sino es que fuese Agaton segun le pinta Aristóteles? Pero como no tenemos sus poesías, no podemos hacer juicio comparativo» (pág. 121).

²⁶⁹ Aristóteles no ha dicho antes expresamente que no se debe hacer de un conjunto épico una tragedia; pero, como anota Else, ha aludido repetidamente a lo que constituye la base de esta advertencia, que es el carácter especial de la tragedia en cuanto a su extensión; v. 49b12-14, 51a12-15 y 55b15-16.

²⁷⁰ Tampoco Homero cantó en la *Ilíada* la guerra entera; cf. 59a31 ss.

²⁷¹ Else, como Riccoboni, lee Ἡκάβην con Giorgio Valla, en vez de Νιόβην; no acepta ἦ, propuesto por Vahlen antes de Νιόβην; no pone coma después de Εὐριπίδης, y traduce καὶ μὴ κατὰ μέρος... Αἰσχύλος, «instead of part-wise as Eurípides did with Hecuba (not as Aeschylus did)» («en vez de [hacerlo] parcialmente como hizo Eurípides con Hécuba —no como hizo Esquilo—»). Pero todos los manuscritos tienen Νιόβην.

²⁷² Heinsio lee στοιχάζεται... βούλεται, y refiere esta frase a Agatón. Lo censura Batteux: «Heinsio ha alterado aquí el texto sin necesidad. Quiere que se refiera a Agathon, refiriéndose naturalmente a las dos especies de tragedia simple y moral, que no tienen reconocimiento» (trad. de Flórez Canseco, pág. 212).

²⁷³ Else suprime esta frase, basándose en que, en su anterior mención de lo «filantrópico» (53a1-4), Aristóteles lo distingue tajantemente de lo trágico. Pero allí Aristóteles no excluye de la tragedia el sentimiento humanitario o de simpatía hacia los personajes; simplemente lo pone en un nivel inferior al de la compasión y el temor. Cf. *supra* nota 180.

²⁷⁴ Aristóteles cita en *Retórica* II 24, 1402a10-11, dos versos de Agatón que expresan esta idea:

Τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγει,
βροτοῖσι πολλὰ τυχάνειν οὐκ εἰκότα

(«quizá alguno diga que esto mismo es verosímil,
que a los mortales sucedan muchas cosas inverosímiles»).

²⁷⁵ Else traduce καὶ συναγωνίζεσθαι «and contribute its share to success in the competitive effort» («y contribuir con su participación al éxito del esfuerzo competitivo»); y comenta en nota *ad locum*: «Debe observarse que Aristóteles no dice nada sobre el «pensamiento» de los cantos corales, que

es tan importante para nosotros... Considera las partes corales sólo en cuanto a la «composición musical» [= melopeya], que, según dijo en 50b16, es «el más importante de los aderezos». Su propósito aquí parece ser el recordar a los dramaturgos de su tiempo la importancia del coro *frente al público*, como factor que contribuye al éxito de las competiciones».

Esta opinión de Else procede de su interpretación, demasiado limitadora, de συναγωνίζεσθαι. Yo creo que Aristóteles se refiere aquí, más que al aderezo musical de los cantos corales, al contenido de éstos, precisamente a su «pensamiento», que debe estar directamente relacionado con la acción, de manera que el coro, que «debe ser considerado como uno de los actores» y «formar parte del conjunto», al expresar su «pensamiento», contribuya al desarrollo de la acción como los demás actores. «No será parte del todo —comenta Goya y Muniain, pág. 121—, si las cosas que canta ó recita son ajenas del argumento de la Tragedia. Véase á Horacio en su Arte Poética, donde juiciosísimamente señala y da al Coro sus partes legítimas y propias, diciendo:

*Actoris partes Chorus officiumque viriie
Defendat, neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducatur et haereat apte.
Ille bonis faveatque et consilietur amice:
Et regat iratos et amet pacare tumentes:
Ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia campis:
Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis»*

(«Papel de actor y varonil oficio sostenga el coro, y en la acción no irrumpa con cantos a ella ajenos, despegados. Al bueno apoye y dé consejo amigo; guíe al airado, aplaque al furibundo. Alabe los manjares de una mesa frugal, y la justicia saludable y las leyes, y el descanso en los campos abiertos. Guarde bien los secretos. Ruegue al cielo que la fortuna vuelva al desdichado y abandone al soberbio»).

²⁷⁶ E. de Sousa (pág. 140) observa: «Aquí Aristóteles aponta quatro maneiras de proceder em relação às partes líricas: 1) em Sófocles, os corais estão perfeitamente integrados na ação dramática; 2) em Eurípides, a relação é mais frouxa; 3) outros poetas compuseram coros que nada tinham que ver com a ação dramática representada, e, finalmente 4) em face deste último procedimento, os mestres de coros passaram a *intercalar* (ἐμβόλιμα) entre os episódios, quaisquer corais, —mesmo os que pertenciam orgânicamente a outras tragédias—, no drama que, na ocasião, se propunham exhibir».

²⁷⁷ No fueron, pues, simples «maestros de coro» los que comenzaron a introducir en las tragedias «canciones intercaladas» (ἐμβόλιμα), sino el

tragediógrafo Agatón, al que Aristóteles, por lo demás, suele mencionar con elogio.

Capítulo 19

²⁷⁸ Cf. *Retór.* I 2, 1356a1 ss. y II 1, 1378a20 ss. En este segundo pasaje, Aristóteles nombra las mismas pasiones, aunque en distinto orden: *ὁν ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα*. Observa Else que la compasión y el temor de que aquí se trata no son los que el lance patético, o la obra en general (v. cap. 13), debe suscitar en el espectador o lector, sino emociones que un personaje de la tragedia trata de despertar en otro personaje mediante el uso conveniente del lenguaje. Así es, puesto que las pasiones a que se refiere este pasaje han de ser movidas por el discurso (*ὐπὸ τοῦ λόγου*), y las otras, por la fábula (*ὐπὸ τοῦ μύθου*). No parece, en cambio, estar acertado al suprimir del texto las palabras *καὶ ἐτι μέγεθος καὶ μικρότητας*, alegando que su significado es el tópico general que consiste en intentar persuadir al oyente de la importancia o falta de importancia de una cosa determinada, y que esto ya está incluido en el enunciado general de «probar y refutar». No es lo mismo demostrar la existencia o inexistencia de una cosa que convencer al interlocutor de su importancia o futilidad. Cf. *Retór.* II 26, 1403a16 ss., *αἰετὶν καὶ μειοῦν*.

²⁷⁹ En la tragedia.

²⁸⁰ Se contraponen aquí las acciones trágicas (*πράγματα*) al discurso (*λόγος*) ajustado a los preceptos de la Retórica. En la tragedia, la manifestación del «pensamiento» (*διδόνοια*) tiene que partir de las mismas formas que enseña la Retórica, es decir demostración y refutación, suscitación de pasiones, ampliación y minoración. La diferencia está en que, en la tragedia, los efectos deben nacer espontáneamente de la acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza (*ἄνευ διδασκαλίας*), mientras que, en el discurso, el que habla debe buscar tales efectos y producirlos deliberadamente con sus palabras.

Capítulo 20

²⁸¹ «El análisis del lenguaje que sigue —comenta Else— interesa principalmente por lo que revela sobre el estado de la lingüística en tiempos de Aristóteles, aunque es posible que todo él, o partes de él, sean una ampliación posterior del texto de Aristóteles».

«Estoy por decir —anotaba ya Goya y Muniain, pág. 123— que todo este párrafo ha sido interpolado é ingerto aquí por algún comentador Griego, trasladándolo á la Poética importunamente de los Libros Lógicos de Aristóteles, especialmente del que se dice *περὶ ἐρμηνείας* ó de la interpretación. De la misma opinión es Metastásio contra Dacier, que se empeñaba en que todo esto cuadra muy bien en este lugar».

Pero no hay razón suficiente para considerar espurio este capítulo, al cual un ilustre lingüista de nuestros días, Eugen Coseriu, en *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht (Teil I: Von der Antike bis Leibniz)*, Stuttgart, 1969, pág. 61, reconoce —así como a *Περὶ ἐρμηνείας*, *Analytica Posteriora* y *Analytica Priora*—

gran importancia, tanto objetivamente (en el aspecto histórico) como sistemáticamente, por estos tres motivos:

«1. Algunas de las soluciones propuestas por Aristóteles siguen siendo válidas y son patrimonio común de la filosofía del lenguaje.

«2. Las soluciones son todavía hoy decisivas para los problemas ulteriores, en parte incluso a causa de sus insuficiencias.

«3. También lo que en Aristóteles aparece todavía como oscuro sigue teniendo hoy actualidad, y lo que falta en Aristóteles sigue faltando en parte todavía después de una larga historia de la filosofía del lenguaje, y no fue hasta Hegel, y en parte no ha sido hasta ahora, objeto de ningún estudio metódico, por ejemplo la determinación exacta de la naturaleza histórico-social del lenguaje».

²⁸² Muy frecuentemente se traduce στοιχείον por «letra». Ya Ordóñez das Seijas y Tobar (1626): «Letra se llama una voz individua...» En cambio Riccoboni y Heinsio traducen bien por *elementum*. «Letra» es mala traducción, porque στοιχείον no significa letra aislada (que en gr. se llamaba γράμμα), sino, como signo escrito, un *elemento* de la sílaba y de la palabra escritas. Pero el στοιχείον puede no ser escrito, sino pronunciado, y es entonces un *elemento* de la sílaba y de la palabra naturales, vivas. El στοιχείον «elemento» puede referirse, por consiguiente, lo mismo al sonido que a la escritura; pero, aun referido a ésta, significa una «parte integrante mínima», no un «signo aislado mínimo». Si se traduce στοιχείον por *letra* (fr. *lettre*, ingl. *letter*, al. *Buchstabe*), se le hará decir a Aristóteles el disparate que le censura Else, quien, después de traducir: «A letter, then, is an undivisible sound», comenta: «The author makes the mistake that comes so naturally to literate people who are just beginning to reflect on language: that of partially confusing the writing system with the speech system which it represents» («El autor comete el disparate que se produce tan naturalmente entre gentes que, sabiendo leer y escribir, están comenzando a reflexionar sobre el lenguaje: el de confundir parcialmente el sistema escrito con el sistema oral que aquél representa»). Es falso, evidentemente, decir que «a letter is an undivisible sound» (Else), «La lettre est un son indivisible» (Hardy), «Buchstabe ist ein unteilbarer Laut» (Gigon). Pero Aristóteles no dice «letra», sino *elemento*, es decir, «parte integrante mínima» de la elocución. No está hablando de la escritura, sino del lenguaje. En *Metaf.* V 3, 1014a26-30, para explicar la definición de στοιχείον «elemento», pone precisamente el ejemplo del elemento del lenguaje: στοιχείον λέγεται ἐξ ὃς σύγκειται πρῶτον ἐνυπάρχοντος, ἀδιαιρέτου τῷ εἶδει εἰς ἕτερον εἶδος, οἷον φωνῆς στοιχεῖα ἐξ ὧν σύγκειται ἡ φωνή καὶ εἰς 2 διαιρεῖται ἔσχατα, ἐκείνα δὲ μηκέτ' εἰς ἄλλας φωνάς ἐτέρας τῷ εἶδει αὐτῶν... «Se llama elemento lo primero, inmanente y específicamente indivisible en otra especie, de lo que algo está compuesto; por ejemplo, son elementos de una voz aquellas partes de las que se compone la voz y en las que finalmente se divide, pero éstas ya no se dividen en otras voces específicamente diferentes de ellas...» Es cierto que a veces Aristóteles habla de «letras» (γράμματα) refiriéndose a la pronunciación (cf. el texto de *De part. animal.* citado *infra*, nota 283). Pero esto lo hacen también los lingüistas más modernos y conscientes, como puede verse en este pasaje

de E. Alarcos Llorach, *Gramática estructural*, reimpr. de 1971, págs. 33 s.: «Si en este ejemplo de dos cadenas:

c a l
s o n

combinamos los diferentes fonemas, obtenemos diferentes palabras: *cal, can, con, son, sol, san, sal*. Cada una de ellas es una cadena que puede entrar en el decurso lingüístico (en el texto), mientras que /c/ y /s/ juntas, /a/ y /o/ juntas y /l/ y /n/ juntas forman un paradigma que entra en el sistema de la lengua». Aunque se trata de fonemas, cuando luego se mencionan individualmente se les pone el adjetivo en femenino («juntas») porque inconscientemente se pasa a hablar de las letras que representan a los fonemas. Lo mismo hacían los griegos, como explica Dionisio de Halicarnaso en *Περὶ συνθέσεως*, cit. por Goya y Muniain: γράμματα μὲν λέγεται ὅτι γράμμαίς τισι σημαίνεται· στοιχεῖα δὲ ὅτι πᾶσα φωνὴ τὴν γένεσιν ἐκ τούτων λαμβάνει: «se llaman letras porque se representan con ciertas líneas, y elementos, porque toda voz se genera a partir de ellos».

283 La mayoría de los editores y traductores modernos (Hardy, Else, Kassel, Gigon, etc.) leen συνθετή «compuesta», apoyándose en la versión árabe, contra los códices A y B, que tienen συνετή «inteligible». Heinsio y Riccoboni traducen «intelligibilis». Defiende συνετή Bywater. Pittau quiere restablecer la autoridad de ambos códices escribiendo συνετή, que traduce por «comprensible». A mi juicio, el razonamiento inmediato de Aristóteles: «pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento» invalida ambas interpretaciones.

No parece que Aristóteles haya podido escribir συνετή «inteligible» porque él mismo dice que hay animales que tienen lenguaje (διᾶλεκτον) mediante el cual pueden comunicarse y aprender unos de otros. Refiriéndose a los pájaros menores (τῶν ὀρνίθων οἱ μικρότεροι) expone en *De partibus animalium* B 660a34-b2, que todos utilizan la lengua para comunicarse (πρὸς ἑρμηνεῖαν ἀλλήλοις), pero unos más que otros, de suerte que algunos incluso parecen aprender los unos de los otros (ὥς ἐκ' ἐνῶν καὶ μάθησιν εἶναι δοκεῖν παρ' ἀλλήλων). Y remite a lo dicho en la *Historia animalium*, sin duda a lo que cuenta en Δ 536b17-19, que los ruiseñores enseñan [el lenguaje] a sus crías, pues el lenguaje no se tiene por naturaleza del mismo modo que la voz, sino que puede formarse (ὥς οὐχ ὁμοίως φύσει τῆς διαλέκτου οὕσης καὶ τῆς φωνῆς, ἀλλ' ἐνδεχόμενον πλαττεσθαι). Los ruiseñores tienen voz por naturaleza; pero el lenguaje tienen que aprenderlo de sus padres, igual que les ocurre a los hombres. Por eso, como dice unas líneas antes (3-5), todos los hombres sordos de nacimiento son también mudos; emiten voz, pero no lenguaje (φωνὴν μὲν ἀφίσι, διᾶλεκτον δ' οὐδεμ(αν)). Si hubiera ruiseñores sordos, emitirían voz, pero no el canto (que es el lenguaje) de los demás ruiseñores.

Tampoco parece que pueda tratarse aquí de una voz «compuesta». Según Aristóteles, hay animales que producen voces «articuladas» y por tanto «compuestas». En el mismo lugar, 536a20-22, dice que «tienen lenguaje» (ἔχει διᾶλεκτον) aquellos animales cuya lengua es bastante plana (ὅσοις ὑπάρχει μετρίως ἢ γλῶττα πλατεία) y los que la tienen fina (καὶ ὅσοι ἔχουσι λεπτήν τὴν γλῶτταν). En la página anterior, 535a30, define el lenguaje diciendo que «es la articulación de la voz con la lengua» (διᾶλεκτος

δὲ ἡ τῆς φωνῆς ἐστὶ τῇ γλώττῃ διάθροσσις). Y en otro lugar, *Probl.* 39, 895a7-10, puntualiza: «los hombres pronuncian muchas letras» (γράμματα πολλά φθέγγουσι); de los demás animales, unos no pronuncian ninguna, y algunos, dos o tres de las mudas (δύο ἢ τρία τῶν ἀφώνων), las cuales, junto con las vocales, constituyen el lenguaje (ταῦτα δὲ ποιεῖ μετὰ τῶν φωνηέντων τὴν διάλεκτον). Por otra parte, hay palabras que constan de un solo elemento, y, por tanto, no son «compuestas»: ἦ, ῆ, ὄ, οὐ (aunque se escriba con dos letras), ὦ, ὠ. Si la definición de *elemento* fuese «voz indivisible de la que se forma naturalmente una voz compuesta», en tales palabras, no compuestas, no habría ningún elemento real, sino, a lo sumo, un elemento en potencia.

El sentido que, a mi juicio, debe darse aquí a συνθετή es el de «convencional», considerando este término como equivalente a κατὰ συνθήκην «según convención» y opuesto a φύσει «por naturaleza» (v. luego nota 289). Esta interpretación resuelve, creo, todas las dificultades. Aristóteles llama *elemento* [de la elocución] a una «voz indivisible»; pero no a cualquiera, sino a «aquella de la que se forma naturalmente una voz *convencional*». Quedan, pues, excluidas las voces indivisibles de los animales; aunque las de algunos formen voces compuestas de un elemento mudo y otro vocal que llegan a constituir lenguaje, estas voces nunca son *convencionales*, sino *por naturaleza*: los ruiseñores tienen por naturaleza voz y el mismo lenguaje; los hombres tienen voz por naturaleza, pero no el mismo lenguaje, porque los lenguajes humanos son κατὰ συνθήκην, convencionales.

²⁸⁴ El término προσβολή se interpreta diversamente. Hardy: «rapprochement de la langue ou des lèvres»; Else: «the addition of another letter» (esta interpretación se halla ya en la traducción de Ordóñez das Seijas: «Letra vocal es aquella que sin juntarse a otra letra hace sonido que se pueda oír... Semivocal es la que con juntarse a otras hace otro tal sonido... Muda es aquella que no hace tal sonido por sí misma, aunque se junte con otra, sino es que sea de las que le tienen...»). Hardy apoya su interpretación en *De part. animal.* II 16, 660a5: τὰ μὲν γάρ [τῶν γραμμάτων] τῆς γλώττης εἰσι προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαί τῶν χειλῶν, «pues [de las letras] unas son adelantamientos de la lengua, y otras, encuentros de los labios».

La interpretación de Ordóñez y de Else no es aceptable. En primer lugar porque προσβολή no equivale a una simple «adición»; es de la raíz de βάλλω, que implica cierta idea de violencia. Además, falla en lo relativo a la «semivocal» aristotélica: la Σ y la Ρ tienen sonido por sí solas, sin adición de ninguna otra letra. Tampoco la traducción de Hardy me parece adecuada; tendría que mencionar todos los órganos que intervienen en la fonación, o no mencionar ninguno: en la pronunciación de la Σ no hay adelantamiento de la lengua ni acercamiento de los labios, sino de los dientes. Por otra parte, en el pasaje aducido, Aristóteles no habla, como aquí, sólo de προσβολή, sino de προσβολαί τῆς γλώττης y συμβολαί τῶν χειλῶν. Creo preferible la interpretación de Riccoboni (προσβολή = *ictus*), reforzada por Heinsio (προσβολή = *ictus ac percussio*).

Probablemente, lo que quiere decir Aristóteles es que los elementos vocales se pronuncian sin percusión; es decir, el aire lanzado por el hablante no choca aparentemente contra nada, sale sin obstáculo; los que llama «semivocales» se pronuncian con percusión: por ejemplo, al pronunciar la Σ, el aire choca contra los dientes; pero tienen sonido por sí solos. Los elementos mudos se pronuncian con percusión, pero nunca solos, sino que

para hacerse audibles necesitan que los acompañe otro elemento de los que tienen sonido por sí solos.

²⁸⁵ Los gramáticos griegos consideraban semivocales los sonidos representados por las líquidas, la sigma y las compuestas de sigma: ζ, ψ, ξ. Platón en el *Teeteto* 203b incluye el sonido de sigma entre los «mudos», pero con una «mudez» distinta, por ejemplo, de la del sonido de beta. La sigma, dice, es «cierto rumor» (ψόφος τις), «como un susurro de la lengua» (οἶον συριττοῦσης τῆς γλῶττης), mientras que la beta y la mayoría de las otras letras no son «ni voz ni rumor» (οὔτε φωνή οὔτε ψόφος). El ψόφος o «rumor» de la Σ y de la Ρ se produce sin necesidad de que estos sonidos vayan acompañados de otro. Es lo que indujo a Aristóteles a formar con ellos la categoría de «semivocal», intermedia entre la de «vocal» y «mudo». Ya Platón en el *Crátilo* 424c había distinguido los elementos de las sílabas en «vocales» (φωνήεντα), «mudos» (ἄφωνα καὶ ἄφθογγα) y «ni vocales ni mudos» (φωνήεντα μὲν οὐ, οὐ μέντοι γε ἄφθογγα), y en el *Filebo* 18b-c habla de φωνήεντα, de otros elementos «que no participan de la voz, pero sí de cierto sonido» (φωνῆς μὲν οὐ, φθόγγου δὲ μετέχοντά τινος) y, finalmente, de una «tercera especie de letras» (τρίτον εἶδος γραμμάτων) «que llamamos mudas» (λεγόμενα ἄφωνα ἡμῖν). En *Retórica* 24, 1434b35-37, Aristóteles no tiene en cuenta la categoría de los ἡμίφωνα, y habla sólo de φωνήεντα y ἄφωνα, que vendrían a ser nuestras «vocales» y «consonantes».

²⁸⁶ Observa Else que todo esto es importante para la conservación e interpretación de textos poéticos, especialmente de los grandes textos nacionales, como la *Iliada* y la *Odisea*. De las consideraciones relativas a tales textos nació en Grecia la gramática, del mismo modo que nació en la India y en otras partes. Por eso la métrica tenía campo más vasto y más importante que el del mero análisis de los «metros» de la poesía. El término «métrica» corresponde en el lenguaje de Aristóteles a lo que más tarde se llamó «gramática».

²⁸⁷ Del texto tradicional συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῆν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἶον τὸ ΓΡΑ, se seguiría que Aristóteles tendría que considerar sílabas también los sonidos compuestos de muda más sigma, como ψ y ξ, que los gramáticos griegos incluían entre los «semivocales». En efecto, si la sílaba es «una voz... compuesta de un elemento mudo y otro que tiene sonido», serán sílabas ΓΡ, ΠΡ, ΔΡ, Ψ, Ξ, etc., pues los elementos «semivocales» Ρ y Σ «tienen sonido». Pero en griego no hay sílaba sin vocal. En *Metaf.* 1093a22 dice Aristóteles que sería posible escribir Γ más Ρ con un solo signo (τῷ γὰρ Γ καὶ Ρ εἴη ἓν ἓν σημείον) lo mismo que Ζ, Ψ y Ξ, lo cual parece equiparar los cuatro grupos; pero de ninguno de los cuatro dice que sea sílaba. La versión árabe, citada por Hardv, tiene: *nam G et R sine A non sunt syllaba, quippe quum tantum fiant syllaba cum A; sed GRA est syllaba*. Y algunos editores del texto griego conjeturaron: καὶ γὰρ τὸ γρ ἄνευ τοῦ α συλλαβὴ οὐκ ἔστι, ἀλλὰ μετὰ τοῦ α, οἶον τὸ γρα; así en la edición de la traducción de Ordóñez, con el texto griego añadido por Flórez Canseco en 1778, y en el texto de «la edición de Glasgva por Roberto Foulis año de 1745», seguido por Goya y Muniain en la suya de 1798. Esta conjetura procedía ya del Renacimiento, pues Heinsio traduce: «Quippe, exempli gratia, γρ· syllaba non est, sed si α addatur, ut cum dico γρα». Kassel pone, en la lín. 36, συλλαβὴ καὶ entre óbelos, y anota: «ex Ar sic fere emendaveris οὐ συλλαβή,

συλλαβῇ δέ». Pero no se justifica el cambio limitado a negar que ΓΡ sea sílaba sin A si se admite que la sílaba es una voz compuesta «de un elemento mudo y otro que tiene sonido» (ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῆν ἔχοντος). El problema quedaría resuelto sustituyendo aquí φωνῆν ἔχοντος por φωνήεντος. Aristóteles diría entonces: «Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y de otro vocal; pues ΓΡ no es sílaba sin la A, pero sí con la A, como ΓΡΑ». Así se ajustaría a la realidad de la lengua griega, donde no hay sílaba sin vocal. Ciertamente que la definición aristotélica de la sílaba no sería aún perfecta, pues, de acuerdo con los términos utilizados al dividir los elementos en vocales, semivocales y mudos, una sílaba podría componerse no sólo «de un elemento mudo y otro vocal», sino también de un elemento semivocal y otro vocal, por ejemplo, las dos sílabas de Σύρος; y quedarían fuera de la definición varios tipos de sílaba, como la que no es más que una vocal, la sílaba inversa (vocal más consonante), la trabada (consonante más vocal más consonante), etc. Pero Aristóteles no pretende aquí agotar la materia, sino que advierte nuevamente que el estudio detallado de la sílaba corresponde a la métrica.

²⁸⁸ Los editores y comentaristas están de acuerdo en considerar el pasaje que va desde 56b38 a 57a10: σύνδεσμος... μέσος irremediablemente corrompido. Las conjeturas hechas desde el Renacimiento son insatisfactorias, y el texto actual resulta confuso; el sentido que puede obtenerse es oscuro; no se percibe claramente lo que Aristóteles entendía por σύνδεσμος ni por ἄρθρον. En todo caso, estas designaciones no corresponden a nuestro concepto de «conjunción» y de «artículo».

²⁸⁹ No sin reparo me aparto de la interpretación tradicional de συνθετή: «composita» (Riccoboni), «quae componi potest» (Heinsio), «un composé de sons» (Hardy), «composite sound» (Else), «zusammengesetzter Laut» (Gigon), «composto» (E. de Sousa), «voce composita» (Pittau), etc. Curiosamente, Ordóñez omitió la traducción de συνθετή: «El nombre es voz significativa sin tiempo» (pág. 95), sin duda involuntariamente, pues del verbo dice: «El verbo es una voz compuesta, que significa con tiempo». Flórez Canseco repara la omisión en nota: «El Griego dice voz compuesta συνθετή». Goya y Muniain traduce: «Nombre es una voz compuesta significativa sin tiempo».

Que la traducción al latín por «composita» no era satisfactoria parece indicarlo el hecho de que ya Heinsio vacilase al traducir «quae componi potest»; por lo demás, *compono* y su participio *compositus* pueden significar también «convenir» (en el sentido de «establecer de común acuerdo»), «convenido».

Yo creo que Aristóteles no usó aquí συνθετή para significar que el nombre es «una voz compuesta», «un sonido compuesto», ni, como dice Heinsio, «una voz que puede componerse». Esta «composición» no podría entenderse como unión de dos o más voces, porque a continuación (líns. 31-32) se nos dice que hay nombres «simples», que no se componen de partes significativas, como γῆ «tierra»; tampoco como composición de sonidos, que es la dirección en que Hardy parece querer resolver la dificultad, porque esto se aplicaría lo mismo al «artículo» y a la «conjunción», e incluso a la «sílaba», y, por tanto, no habría razón para ponerlo en la definición del nombre y no en la de aquellas partes de la elocución. Es cierto que en la definición misma se habla de partes del nombre (ἥς μέρος οὐδέν ἐστι

καθ' αὐτὸ σημαντικόν); pero esto se refiere a los nombres compuestos, como se ve por la explicación que sigue inmediatamente.

Teniendo en cuenta que σύνθετος, además de «compuesto», puede significar «convenido», «convencional», me inclino a atribuir aquí a συνθετή este segundo significado. Aristóteles diría, pues, literalmente: «Nombre es una voz convencional significativa sin tiempo». Esta interpretación parece confirmada por la definición del nombre que da Aristóteles en *Περὶ ἑρμηνείας* 2, 16a19-20: "Ὄνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην ἄνευ χρόνου, ἥς μὴδὲν μέρος ἐστὶ σημαντικὸν κεχωρισμένον, «Nombre es, pues, una voz significativa según convención, sin tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por separado». Esta definición parece coincidir totalmente, en cuanto al sentido, con la del pasaje de la *Poética* que comentamos; lo único que cambia son algunas palabras: κατὰ συνθήκην y κεχωρισμένον en Π. ἑρμ., συνθετὴ y καθ' αὐτὸ en *Poét.* En mi opinión, así como καθ' αὐτὸ equivale a κεχωρισμένον, συνθετὴ tiene que equivaler a κατὰ συνθήκην; de lo contrario se alteraría el contenido de la definición. Apoya también esta interpretación la definición de λόγος en *Περὶ ἑρμ.* 4, 16b26-28: λόγος δέ ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην, ἥς τῶν μερῶν τι σημαντικὸν ἐστὶ κεχωρισμένον, ὡς φάσις, ἀλλ' οὐχ ὡς κατάφασις ἢ ἀπόφασις («Enunciación es una voz significativa según convención, alguna de cuyas partes es significativa por separado, como manifestación, pero no como afirmación ni como negación»). En esta definición, κατὰ συνθήκην «según convención» equivale a συνθετὴ en la definición del mismo concepto en la *Poética* 57a23-24. (Nótese que también en este caso se da, como en la definición del nombre, la equivalencia entre κεχωρισμένον, en *Περὶ ἑρμ.*, y καθ' αὐτά, en la *Poética*. Sobre las interpretaciones de κατὰ συνθήκην puede verse E. Coseriu, *o. c.* en la nota 281, págs. 65-68.

²⁹⁰ «Teodoro» significaría literalmente «don (δῶρον) de Dios» o «de un dios» (θεός). Pero, al usarlo u oírlo como nombre propio, nadie piensa en su sentido etimológico, y, por consiguiente, no significa eso, sino que es simplemente la nominación o designación de un individuo determinado. En *Περὶ ἑρμηνείας* 2, 16a21-22 puede verse otro ejemplo: ἐν γὰρ τῷ Κάλλιππος τὸ ἵππος οὐδὲν αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ σημαίνει, ὥσπερ ἐν τῷ λόγῳ τῷ καλὸς ἵππος, «pues en Κάλλιππος (Calipo), ἵππος («caballo») no significa nada por sí mismo, como en la expresión καλὸς ἵππος («un buen caballo»).

²⁹¹ Como se ve, Aristóteles incluye en el concepto de «nombre» el *sustantivo* («hombre») y, el *adjetivo* («blanco»). La distinción entre adjetivo y sustantivo la introdujeron los gramáticos estoicos en el siglo II a. de C.

²⁹² «Caso», como puede verse en lo que sigue, es un concepto muy amplio, que engloba lo que en la gramática moderna se llama «flexión», es decir, la alteración que experimentan las voces declinables o conjugables al cambiar sus desinencias no sólo para expresar la relación de «de» o «para», etc., sino también la de «singular» y «plural», «masculino», «femenino» y «neutro», y, en los verbos, la «voz», el «tiempo», el «modo», el «número», la «persona».

²⁹³ Heinsio y Riccoboni traducen λόγος por *oratio*, y Ordóñez, por *oración*. Pero Aristóteles dice que la *Iliada* es «un solo λόγος», y no se puede pensar que un poema de varios millares de versos constituya «una sola oración». Tampoco podemos decir que sea «una sola locución», porque el

término se ha especializado: según J. Casares (cit. por F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, 2.^a ed. aum., pág. 268), la locución es una «combinación estable de dos o más términos, que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario, familiar a la comunidad lingüística, no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes». María Moliner, *Diccionario de uso del español*, s. v. *Lenguaje*, señala la inexistencia en español de «una palabra usual específica para designar un trozo, pieza o unidad de lenguaje de cualquier extensión o carácter». «Existen —dice— las palabras “discurso, oración, parlamento”, y algunos gramáticos proponen recientemente “enunciado”; pero tienen o una aplicación restringida o un uso culto. Por su etimología esa palabra podría ser “locución”; pero con este nombre se designan expresiones que no pasan de la extensión de una oración compuesta».

Creo que, de los términos disponibles, «enunciación» o «enunciado» es el mejor. Este término se especializó entre los lingüistas de Praga para designar «la porción de discurso que responde a un impulso. La extensión de la enunciación puede ser muy variada. Algunas veces, la enunciación consiste en una sola palabra..., pero puede serlo una novela de 600 páginas o un tratado de la misma extensión. La enunciación es la reacción semiológica total» (Skalička, cit. por F. Lázaro Carreter, *ibid.* pág. 162).

²⁹⁴ No está claro si Aristóteles pone «la definición del hombre» como ejemplo de enunciación con verbo o sin él. La construcción de la frase griega más bien sugiere lo primero, pues la adversativa ἀλλὰ «sino que» parece separar de lo que antecede la frase ἐνδέχεται... λόγον «puede haber enunciación sin verbo». Hardy entiende lo segundo: «Quand on définit l'homme ζῶν ἐπιστήμης δεκτικόν (Tóp. 130b[8] il y a «locution [= λόγος] sans verbe». Pero en este pasaje y otros semejantes (103a28, 132a20, 133a20, 22) Aristóteles no trata de dar la definición (ὅρος), sino lo propio (ἴδιον) del hombre; en el último pasaje citado niega expresamente que las palabras ζῶν ἐπιστήμης δεκτικόν sean una definición del hombre (οὔτε διαφορὰ οὔτε ὅρος). Más bien parece considerar como elementos de la definición del hombre ζῶν πεζὸν δ(ι)που «animal dotado de pies bípedo» (Tóp. 103a27). Pero en ningún sitio, que yo sepa, formula esta definición expresamente. Else parece entender lo mismo que Hardy; traduce: «Not every utterance is composed of nouns and verbs: for example the definition of man; thus an utterance may exist without verb, but it will always have some part that means something» («No toda enunciación se compone de nombres y verbos: por ejemplo la definición del hombre; así, una enunciación puede existir sin verbo, pero siempre tendrá alguna parte que signifique algo»).

Yo me inclino a pensar que Aristóteles pone «la definición del hombre» como ejemplo de enunciación con verbo, no sólo porque la estructura de la frase parece indicarlo así, sino también porque las fórmulas aristotélicas para definir llevan generalmente verbo. Así, en el libro V de la *Metafísica*, las definiciones terminológicas que lo integran comienzan con el término que se define seguido de λέγεται: Ἀρχὴ λέγεται..., Αἴτιον λέγεται... Στοιχείον λέγεται..., etc. Una variante de ésta es la fórmula con λέγω seguido o precedido del término que se define; por ejemplo, en la *Poética*: λέγω δὲ ἐπεισοδιῶδη μῦθον... (51b34), λέγω δὲ κύριον μὲν... γλῶτταν δὲ... (57b3-4), τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω... (57b16), ἀπλοῦν δὲ λέγω... (57b31); en estos casos se trata, sintácticamente, de oraciones con verbo, comple-

mento directo y predicado, pudiendo llegarse al tipo λέγω δὲ λέξιν εἶναι... (50b14). Pero la fórmula mas usada es la que lleva el verbo εἶμι en la 3.^a pers. sing. del indic. presente: ἔστιν οὖν τραγωῖα... (49b24), ἡ διάνοια τοῦτο δὲ ἔστιν... (50b5), ἔστι δὲ ἦθος... (50b8); cf. las definiciones de ὅλον (50b11), περιπέτεια (52a22), πάθος (52b11), πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἐξοδος (52b19-21), στοιχεῖον (52b22), φωνήεν, ἡμιφωνον, ἄφωνον (20-28), συλλαβή (34), σύνδεσμος (38), ἄρθρον (51a6), ὄνομα (10), ῥήμα (14), πῶσις (18), λόγος (23).

²⁹⁵ Cf. la misma idea en *Analít. Post.* 93b35-37, y muy parecida en *Metaf.* 1045a12-14.

Capítulo 21

²⁹⁶ Aristóteles entiende aquí por «nombre» no sólo el sustantivo y el adjetivo, sino también el verbo. Téngase esto en cuenta asimismo para el capítulo siguiente.

²⁹⁷ Cf. *supra*, nota 290.

²⁹⁸ Diels, basándose en la versión árabe, sustituyó Μεγαλιωτῶν por Μασσαλιωτῶν, según lo cual se trataría aquí de los masaliotas o marseleses. Hardy, que acepta el cambio introducido por Diels como «la vraie leçon», anota que «Ἐρμοκαϊκόξανθος se compone del nombre de tres ríos de Asia Menor «cuyo recuerdo debía ser caro a los habitantes de Marsella, colonia de Focea». Es éste uno de los pocos casos en que la lección de la versión árabe puede prevalecer contra el testimonio unánime de las otras fuentes: los «megaliotas» son totalmente desconocidos en la literatura griega.

Goya y Muniain (pág. 124) pone a *Hermocaicoxanto* esta curiosa nota irisada de patriotismo nacional y local: «Así nombraron al confluente de tres ríos; Hermos, Caico y Xanto: como se pudiera llamar el Duero después de haber recibido á Pisuerga y Adaja, *Pisuegajadadero*: y como Quevedo describiendo los melindres de una damisela remilgada, que se precia de culta y ladina, la nombra *Cultalatiniparla*; y el gracioso Lope de Vega *Zapaquilla* de *zape de aquí* á la Principal de los gatos en su *Gatomaquia*, comparable sin duda con la *Batracomiomaquia* de Homero en todas líneas. Cierto, que nuestra lengua tiene tanta facilidad como la griega en forjar nuevos nombres, ó simples ó compuestos con mucha gracia. No sucede así en la Latina, si creemos á nuestro Quintiliano, que dice Lib. 2. Instit. *Res tota magis Graecos decet; nobis minus succedit; nec id fieri natura puto, sed alienis favemus: ideoque κυρταχένα mirati sumus; incurvicervicum vix a risu defendimus*. Pero en esto es sin par la abundantísima é ingeniosísima lengua Vascongada».

²⁹⁹ La γλωττα, que traduzco por «palabra extraña», puede no ser un nombre, sino un verbo, como el ejemplo aducido en 58b24, donde ἐσθ[ε]ι es la «palabra propia», y θοινᾶται, la «palabra extraña».

³⁰⁰ «Así los Andaluces llaman *Guadigéño* al que los Castellanos llaman puñal». Goya y Muniain, pág. 124.

³⁰¹ *Od.* I 185 y XXIV 308, donde se repite el mismo verso: νηὺς δὲ μοι ἦδ' ἔστηκεν ἐπ' ἀγροῦ νόσφι πόληος.

³⁰² *Il.* II 272: ὦ πόποι, ἦ δὴ μοῖρ' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔργεν.

³⁰³ Según Vahlen, estas expresiones proceden de los Καθαρμοί (*Purificaciones*) de Empédocles.

³⁰⁴ Según Heinsio, no hay pasaje que haya fatigado más a los intérpretes. Como tampoco él le hallaba sentido satisfactorio, propuso alterar el texto, escribiendo καὶ ἐνὸτε προστιθέασιν, ἂν τοῦνομα ἔχει, πρὸς ὃ ἐστι. La alteración es innecesaria. Se trata de un fuerte braquilismo con doble supresión del demostrativo antecedente del relativo; la construcción, alterando el orden de los complementos, podría desarrollarse así: προστιθέασιν [ἐκεῖνο] πρὸς ὃ ἐστι [τοῦτ'] ἂνθ' ὃ λέγει («añaden la cosa a que se refiere aquello en cuyo lugar se dice»). En el ejemplo de Aristóteles tenemos los términos siguientes:

1.º	2.º
Διονύσου	φιάλη
3.º	4.º
Ἄρεως	ἀσπίς

Hay analogía, pues «el 2.º término es al 1.º como el 4.º es al 3.º». Tendremos metáfora, a) si en vez del 2.º ponemos el 4.º: Διονύσου ἀσπίς «escudo de Dioniso» (refiriéndonos a la copa); b) si en vez del 4.º ponemos el 2.º: Ἄρεως φιάλη «copa de Ares» (hablando del escudo).

Aristóteles no ejemplifica lo de que «a veces se añade aquello a que se refiere el término sustituido». Creo que podría ejemplificarse así: ἀλεξητηρὶα φιάλη Ἄρεως («defensora copa de Ares»), εὐφραίνουσα ἀσπίς Διονύσου («regocijante escudo de Dioniso»). Subsisten ambas metáforas, pero se añade en cada caso aquello a lo que se refiere el término sustituido: en el primero, se menciona la defensa, que es a lo que se refiere el término sustituido «escudo»; en el segundo, el regocijo, que es a lo que se ordena la «copa» (término sustituido).

Las metáforas Διονύσου ἀσπίς para designar la copa y Ἄρεως φιάλη para el escudo aparecen también en *Retór.* III 4, 1407a16-17, y la segunda, nuevamente en 11, 1412b35. La usó Timoteo de Mileto en los *Persas* (frg. 22 de la ed. Wilamowitz). «Esta metáfora —según Goya y Muniaín, pág. 124— parece mas propia de Comedia, que no de Tragedia».

³⁰⁵ Algunos editores suprimen ἦ («o») siguiendo la versión árabe, que no traduce esta partícula. La tienen las demás fuentes. Pero no conocemos la variante de Empédocles.

³⁰⁶ En *Retór.* III 6, 1408a7-9 se dice que este procedimiento basado en la privación «es bien recibido cuando se emplea en las metáforas analógicas, como decir que el sonido de la trompeta es canto sin lira» (es decir, fúnebre): εὐδοκιμαῖ γὰρ τοῦτο ἐν ταῖς μεταφοραῖς λεγόμενον ταῖς ἀνάλογον, οἷον τὸ φάναι τὴν σάλπιγγα εἶναι μέλος ἄλυρον.

A continuación parece haber en los manuscritos una laguna en que ha desaparecido el pasaje relativo al «adorno» (κόσμος).

³⁰⁷ Aparece ἀρητῆρ dos veces en la *Iliada* (I 11 y V 78); ἔρνος no está en los textos conocidos.

³⁰⁸ Esta frase corresponde a un texto de Empédocles (Diels, frg. 88).

309 *Iliada* V 393.

³¹⁰ La distinción del género de los nombres, según Aristóteles (*Retór.* III 5, 1407b7-8), se remonta a Protágoras, que los dividió en masculinos, femeninos y utensilios (ἄρρενα καὶ θήλεα καὶ σκεύη). La designación de «utensilios» o cosas para el tercer género era más positiva que la de «neutro» (= «ni uno ni otro», es decir, ni masculino ni femenino), que se limita a negar los otros dos géneros. El término aristotélico μεταξύ («intermedio») es menos acertado aún, pues lo «intermedio» está más próximo a cualquiera de los dos extremos que un extremo al otro; y no parece que haya mayor proximidad entre el neutro y el masculino o el femenino que entre estos dos últimos géneros. La designación de Protágoras es afín a la de la gramática alemana: männlich, weiblich y sächlich («masculino», «femenino» y «de cosa»), aunque tampoco aquí la realidad se corresponde con la terminología gramatical.

³¹¹ Else considera interpolado todo el pasaje que va desde Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων (lín. 9) hasta καὶ Ν καὶ Σ (lín. 17). Es realmente increíble que Aristóteles juntase en tan poco espacio tantas inexactitudes. Pueden ser suyas las palabras Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων... τὰ δὲ μεταξύ (9-10), pues la misma división de géneros aparece en *De soph. elenchis* 166b11-12. Lo demás habrá sido añadido por algún gramático posterior. En primer lugar, hay muchos neutros terminados en Ν y en Σ (2.ª decl., tipo μέτρον; 3.ª decl., tipo γένος); así se reconoce luego, lín. 17. Hay también femeninos terminados en Σ o en letra compuesta de Σ, como δόδος y φλέψ.

³¹² Tampoco esto es exacto: terminan en α breve muchos nombres de la 1.ª declinación, del tipo δόξα o γλῶττα.

³¹³ También los hay en Ρ (ὑδωρ), o en α, como el numeroso grupo de los terminados en -μα.

Capítulo 22

³¹⁴ Aristóteles usa en este capítulo el término ὄνομα con una significación más amplia que la de «nombre», es decir, «sustantivo» o «adjetivo»; abarca también el verbo, como puede verse en alguno de los ejemplos que vienen a continuación. Traduzco, pues, aquí ὄνομα por «vocablo».

³¹⁵ Sobre Cleofonte, cf. *supra*, nota 41. Esténelo fue un poeta trágico contemporáneo de Aristófanes, quien en *Avispas* 1313 ridiculiza la pobreza de Esténelo diciendo que a causa de sus fracasos había vendido su vestuario. También le atacó en *Gerytades* («El gritón»), comparando las palabras de Esténelo con sal y vinagre. En los Λάκωνες del comediógrafo Platón se acusa a Esténelo de plagio. *Aten.* X 428 A, en una colección de sentencias sobre los efectos del vino, cita como de Esténelo el hexámetro siguiente: οἶνος καὶ φρονέοντας ἔς ἀφροσύνας ἀναβάλλει («el vino incluso a los prudentes empuja a locuras»).

³¹⁶ La metáfora, si no se descubre fácilmente la relación entre los términos metafórico y metaforizado, se torna enigmática, ininteligible. Quien lea por primera vez y sin contexto los versos de García Lorca:

*En la redonda
encrucijada
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.*

se hallará frente a un verdadero enigma. Sólo cuando descubra que el poeta está hablando de la guitarra, comprenderá que la redonda encrucijada es el orificio circular que se abre en la caja, y las seis doncellas, las cuerdas que vibran al ser pulsadas. Pero Aristóteles restringe más el sentido de «enigma» diciendo a continuación que su esencia consiste en unir términos inconciliables.

317 «Barbarismo» en el sentido griego de «extranjerismo». Recuérdese la definición de γλῶττα «palabra extraña» en 57b4.

318 Aristóteles explica este renombrado enigma (εὐδοκιμοῦν αἶνιγμα) en *Retórica* III 2, 1405b1 ss. Se trata de la aplicación de una ventosa (σικύας προσβολή), vaso o campana en cuyo interior se enrarece el aire calentándolo en el momento de aplicarla a una parte del cuerpo para producir una revulsión. En la antigüedad solían ser de bronce. La metáfora productora del enigma está en el uso del verbo κολλάω «soldar», que sin embargo llegó a usarse más tarde como término técnico de la medicina.

319 De Euclides el Viejo no se tiene más noticia que su mención aquí por Aristóteles.

320 Como observa Hardy, en el primero de estos malos hexámetros: 'Επιχόρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα («He visto a Epicares que iba a Maratón»), la intención satírica se expresa principalmente mediante el participio βαδίζοντα, pues el verbo βαδίζω se usaba casi exclusivamente en prosa. El segundo verso está mutilado y es de lectura dudosa.

321 *Odis.* IX 515. El sentido se completa con las dos primeras palabras del verso siguiente: ὁ,θαλμοῦ ἀλάωσεν. Se lamenta el Cíclope, cegado ya por Odiseo. Un viejo adivino le había predicho que perdería la vista a manos de Odiseo; pero él había creído que se trataba de un hombre gigantesco y de grandes fuerzas. «Y ahora, siendo pequeño y débil e insignificante / me ha privado del ojo». El verso de Homero resulta hermoso, según Aristóteles, por el uso de ὀλίγος, οὐτιδανός y αἰκίης en vez de μικρός, ἀσθενικός y αἰδιός, que serían palabras corrientes y prosaicas.

322 *Odis.* XX 259: Telémaco hizo sentar a Odiseo... «poniendo en el suelo un miserable asiento y una pequeña mesa». Nuevamente atribuye aquí Aristóteles el brillo del verso a los adjetivos αἰκέλιον y ὀλίγην; si alguien los sustituyera por μοχθηρόν y μικράν respectivamente, el verso resultaría prosaico.

323 *Iliada* XVII 265: «la costa brama». El verbo βοῶσιν, casi onomatopéyico, imita el largo bramido de las grandes olas. Con κράζουσιν «gritan» el verso sería vulgar. «Observemos —advierte Hardy— que si Aristóteles, en la *Poética*, se preocupa sobre todo de la estructura del poema, no es,

sin embargo, indiferente a la belleza verbal, y comprende la magia de las palabras ilustradas por Homero».

³²⁴ No es seguro que este Arífrades sea el satirizado repetidamente por Aristófanes (*Caballeros* 1280, *Paz* 893, *Avispas* 1280 y escolio, *Asambleístas* 129 y escolio).

Capítulo 23

³²⁵ Sobre la unidad de acción de la tragedia, véanse los caps. 7 y 8.

³²⁶ Según Heródoto VII 166, el mismo día. Han opinado algunos que Aristóteles, mal informado, había seguido aquí la tradición ática, que no veía en la simultaneidad de las expediciones bélicas de persas y cartagineses más que una simple coincidencia; por el contrario, el ataque cartaginés contra Sicilia habría sido instigado por Jerges para impedir que Gelón, tirano de Siracusa, pudiera ayudar a la Hélade contra los persas. Pero esta noticia es tardía (se apoya principalmente en Diodoro de Sicilia, siglo I a. de C.) y «probablemente un producto del panegirismo siciliano» (Niese, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, I. Reihe, 13. Halbband, 1009).

³²⁷ En 51a23-30.

³²⁸ Los *Cantos Cípricos* (o *Ciprios*), que formaban parte del ciclo épico, narraban los orígenes y el comienzo de la guerra de Troya. El nombre aparece en las formas τὰ Κύπρια ἔπη (τὰ ἔπη τὰ Κύπρια) o simplemente, ya desde antiguo, τὰ Κύπρια, p. ej., Heród. II 117: ἐν τοῖσι Κυπρίοις; pero también τὰ Κυπριακά ποιήματα y aun αἱ Κυπριακαὶ ἱστορίαι (cf. Rzach, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, s. v. *Kyklos*. I. Reihe, 22. Halbband, 2379). En cuanto a la forma τὰ Κυπρικά, que, según Kassel, aparece aquí en los mss. A y B y se supone en Φ, no veo razón para cambiarla, escribiendo con Castelvetro τὰ Κύπρια, como han hecho, entre otros, Hardy y el propio Kassel. Heinsio traduce aquí *Cypriaca* y luego *Ex Cypriacis*: Riccoboni, en cambio, *Cyprica* primero, y después *ex Cypriis*.

³²⁹ La *Pequeña Iliada*, como los *Cantos Ciprios*, formaba parte del ciclo épico. La lista de tragedias que, según Aristóteles, podrían sacarse de esta epopeya da idea de su contenido. Para más detalles, cf. Rzach, l. c. en la nota anterior, 2410-2421.

Capítulo 24

³³⁰ Cf. *supra*, 55b33 s. y nota 265.

³³¹ Cf. *supra*, 50a8 ss.

³³² En la *Odisea* hay, efectivamente, agnición de Telémaco por Néstor, por Menelao, por Helena; de Odiseo por el Cíclope, por Alcínoo, por Euriclea, por los pastores fieles, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, por Laertes, hasta por el viejo perro doméstico.

³³³ *Supra*, 51a11-15.

³³⁴ Esta frase se ha interpretado a veces como fundamento de la «unidad de lugar» en la tragedia. Pero Aristóteles se limita aquí a decir que la

tragedia sólo puede representar los hechos que los actores pueden imitar en la escena, y no otros que al mismo tiempo pueden suceder fuera de ella. De esto no se sigue ninguna norma. Teóricamente nada impediría representar *sucesivamente* partes de la acción que sucedieran en lugares diferentes.

³³⁵ El «metro heroico» de la poesía griega es el hexámetro dactílico cataléctico. Como es sabido, consta de cinco dactilos (— ∪ ∪) más un troqueo (— ∪) o espondeo (— —), pudiendo todos los dactilos ser sustituidos por espondeos. Tal sustitución rara vez se da en el quinto pie; cuando esto sucede tenemos un *hexámetro espondeoico*. La métrica de las lenguas modernas, en particular la de las románicas, basada fundamentalmente en el número de sílabas y en los acentos de cada verso, no puede reproducir el ritmo del hexámetro grecolatino. Todos los intentos hechos en este sentido han fracasado. El verso heroico por excelencia en estas lenguas es el endecasílabo. Goya y Muniain comenta: «Mendoza escribió la vida de nuestra Señora en romance ordinario, y Lope la de San Isidro en quintillas: mas no se les disimulan ni este, ni otros defectos; dadoque sean estimados por el castellano castizo. Mejor lo entendieron en todo y por todo Camoens en su Lusíada y Ercilla en la Araucana» (págs. 127 s.).

^{336 y 337} Cf. nota 83.

³³⁸ Cf. *supra*, 47b21 s. y nota 29.

³³⁹ *Supra*, 49a24.

³⁴⁰ El poeta, al hablar personalmente en el poema en vez de hacer hablar a sus personajes, no es imitador ni, por consiguiente, poeta, ya que, según 51b28, el poeta «es poeta por la imitación».

³⁴¹ Alusión, sin duda, a las epopeyas cíclicas, en que dominaba lo narrativo a expensas de lo dramático.

³⁴² Goya y Muniain explica: «esto es, otro sugeto con su caracter y costumbres propias: como Dioses, Diosas, Ninfas; y aun el sueño y caballo de Aquiles» (pág. 128).

³⁴³ *Iliada* XXI 136-247. Metastasio, citado por Goya y Muniain (pág. 128), comenta: L'insegnamento è per se chiarissimo e magistrale; ma non è così per noi lucido l'esempio, di cui si vale Aristotile per renderlo più intelligibile».

Son varias las circunstancias irracionales que se dan en la persecución de Héctor por Aquiles: 1) Héctor espera a su adversario ante las puertas Esceas, impaciente por llegar con él a las manos, sin atender a las súplicas y lágrimas de Príamo y Hécuba para que se refugie en la ciudad; mas, apenas ve cerca de sí a Aquiles, se echa a temblar y huye espantado; 2) Aquiles, velocísimo en la carrera, no puede dar alcance a Héctor, que, animado y fortalecido por Apolo, logra completar tres vueltas en torno a la ciudad; no obstante, cada vez que Héctor trata de acercarse a las puertas de la ciudad, Aquiles se le adelanta y le corta el paso; 3) en la cuarta vuelta, Apolo abandona de pronto a Héctor, y acude Atenea en favor de Aquiles. Detiénese éste por consejo de la diosa, que, tomando la forma de Deifobo, persuade a Héctor a enfrentarse con Aquiles. En todo este

conjunto de circunstancias irracionales, el hecho de que Aquiles, mientras perseguía a Héctor, hiciera señas a sus tropas para que no disparasen contra el héroe troyano, es casi lo único razonable si se tiene en cuenta la explicación del verso 207: «no fuese que alguien alcanzase la gloria de herirlo y él llegase en segundo término». Pero, si la persecución se pusiera en escena, este detalle —Aquiles corriendo con toda su alma detrás de Héctor y haciendo al mismo tiempo señales con la cabeza para contener a sus tropas— provocaría la risa de los espectadores. «Qué sería —comenta Goya y Muniain— ver en el tablado ejércitos enteros de varias naciones como unos estafermos, porque λαοῖσι δ' ἀνένευε κάρησιν δῖος Ἀχιλλεύς, y el miserable Hector huyendo de su enemigo; que pasa por las puertas de Troya, y no hay quien se las abra!» (pág. 128).

³⁴⁴ Cf. *supra*, 55a12-16 y nota 243.

³⁴⁵ Con el nombre de Νιπτρᾶ («Lavatorio») solía designarse el libro XIX de la *Odisea*, especialmente su segunda parte. Aquí se refiere Aristóteles al pasaje comprendido entre los versos 164-249. Odiseo, al preguntarle Penélope por su estirpe, le miente haciéndose pasar por un cretense llamado Etón, que ha recibido en su hogar a Odiseo. Y describe con tal exactitud la vestimenta de su supuesto huésped, que Penélope se convence de la verdad de su relato, mediante el siguiente paralogismo o falso razonamiento: Este hombre recuerda exactamente los vestidos que llevaba Odiseo; luego es cierto que lo tuvo en su casa. No se le ocurre pensar que otros hombres, y en particular el propio Odiseo, conocían la vestimenta de éste.

Hardy observa que las palabras παράδειγμα... Νιπτρῶν son sin duda una nota de curso que sería desarrollada por Aristóteles en la explicación oral.

³⁴⁶ Parece irracional, en efecto, que, habiendo Edipo vivido durante veinte años en Tebas casado con Yocasta, pudiera desconocer cómo había muerto su antecesor en el trono. Pero esta ignorancia irracional está fuera de la obra.

³⁴⁷ En *Electra* comete Sófocles un anacronismo cuando el Pedagogo, fingiéndose mensajero llegado de Delfos, anuncia a Clitemestra que ha muerto Orestes en las carreras de los Juegos Píticos, precipitado del carro y arrastrado por sus corceles. Como ya anotó el escoliasta a los versos 49 y 689, los Juegos Píticos, en la forma descrita por Sófocles, no existieron hasta el siglo vi. Hardy pone en duda que este anacronismo sea el ἄλογον a que aquí se refiere Aristóteles.

³⁴⁸ Los *Misios*, obra perdida de Esquilo. El personaje que llega de Tegea a Misia sin decir palabra es Télefo, de cuyo silencio se burlan algunos comediógrafos.

³⁴⁹ *Odisea* XIII 116 ss., donde se narra cómo los feacios que han llevado a Odiseo hasta *Itaca* lo depositan dormido en la playa y reembarcan sin despertarlo.

³⁵⁰ Este consejo práctico manifiesta no sólo gran perspicacia, sino también experiencia literaria nada corriente.

Capítulo 25

³⁵¹ Opina Else que esta sección no pertenece al cuerpo de la *Poética*. Le parece un compendio de materiales recogidos y publicados en otra parte, y añadidos aquí posteriormente, como apéndice al estudio aristotélico de la épica. Los «problemas» homéricos, o en general épicos (aunque en su mayoría solían ser homéricos), constituían casi un género literario, popular ya en el siglo v; consistían en diversas acusaciones contra el poeta, y contestaciones en su defensa. «El punto de vista de la sección 25 —dice Else— es el de un abogado que redacta un alegato». Y debe observarse —añade— «que muy poco de lo que se dice en él tiene algo de común con la doctrina fundamental de Aristóteles sobre la poesía. Hay algunos indicios de que originariamente puede haber precedido a la *Poética*» (pág. 112).

³⁵² Cf. 48a5, 50a26, 54b10 ss., etc.

³⁵³ Cf. 58a1-8.

³⁵⁴ Argumento contra Platón, que había insistido en la necesidad de «corrección» (δρθότης) en la poesía (cf., por ej., *República* X 601d-e, y *Leyes* II 653b-660). Platón pensaba que se debía aplicar a la poesía el mismo criterio que a la política.

³⁵⁵ Traduzco según la corrección de Vahlen, que estableció una laguna en el texto gr. entre μιμήσασθαι y ἄδυναμιαν, y la llenó con estas palabras: (δρθῶς, ἡμαρτε δ' ἐν τῷ μιμήσασθαι (sive ἀπεργάσασθαι) δι').

³⁵⁶ Aristóteles, que escribió un tratado sobre el modo de andar de los animales: Περὶ πορείας ζῴων (*De incessu animalium*), en cuyo cap. 14, 712a23-b22, describe la andadura de los mamíferos, no parece haber conocido cuadrúpedos ambladores, es decir, que adelantan al mismo tiempo las dos patas del mismo lado. La jirafa ambla espontáneamente, y el caballo, si se le adiestra.

³⁵⁷ Platón, *República* X 599-600, censuraba a Homero porque, desconociendo la medicina, la estrategia, la política, etc., aparentaba en sus cantos conocer estas artes. Aristóteles replica distinguiendo dos clases de errores en la poética: uno, consustancial a ella, que se da cuando el poeta *imita mal* el objeto elegido; otro, puramente accidental, cuando el poeta *imita bien* su objeto pero le atribuye algo que no tiene. «La poesía —comenta Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 227— esencialmente no es otra cosa que una imitación, y así no puede recaer sobre ella otra cosa que el haber imitado mal. La elección de los objetos no le toca en rigor, ni tampoco la ignorancia personal del poeta. Puede hacerse juicio de la poesía por la pintura, pues en ésta hay dos clases de defectos: pintar mal una cierva es un defecto contra el arte, un defecto del pintor como pintor; pintarla bien, pero con cuernos, no teniéndolos la cierva, es defecto del mismo hombre, pero no como pintor».

³⁵⁸ Cf. *supra*, nota 343.

³⁵⁹ Aunque Ἐλαφος admite el artículo masculino (ὁ Ἐλαφος) para designar al macho, solía emplearse el femenino (ἡ Ἐλαφος) indistintamente para

el macho y para la hembra; así en el refrán que cita Aristóteles en *Περὶ τὰ ζῷα ἱστορίων* (*Historia de los animales*) I 611a27: οὗ αὖ ἑλαφοὶ τὰ κέρατα ἀποβάλλουσι («donde los ciervos mudan los cuernos»), que aludía a algún lugar muy remoto y escondido. Expresiones semejantes podían hacer creer al desconocedor de estos animales que también las hembras tenían cuernos. Es lo que parece haberle ocurrido a Píndaro, que en la Olímpica III v. 52 menciona «una cierva de cuernos de oro» (χρυσόκερων ἑλαφον θήλειαν).

³⁶⁰ Jenófanes de Colofón, poeta filosofante del siglo VI a. de C., combatió, en la parte polémica de su teología, la opinión de la gente, censurando en particular las concepciones homérica y hesiódica de los dioses como seres inmorales (cf. G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, trad. esp. de Jesús García Fernández, Madrid, 1969, 240-242); pero en su filosofía natural esgrimió esa misma opinión popular contra las lucubraciones físicas de la escuela filosófica de Mileto (*Ibidem*, 255).

³⁶¹ *Ilíada* X 152-153. No se ve bien por qué estas palabras de Homero podían plantear un problema. Goya y Muniain piensa que las lanzas debían estar «enristradas hacia el enemigo á punto de pelear, como es costumbre en tiempo de guerra» (pág. 129). Pero, teniendo en cuenta que los compañeros de Diomedes, a quienes se refiere el poeta, estaban durmiendo en el momento descrito, tan a mano les quedaban las lanzas hincado el regatón en tierra como si las tuvieran echadas en el suelo con la punta dirigida al enemigo. Quizá Aristóteles aluda no sólo a las palabras citadas, sino al conjunto del pasaje, que sigue así: τῆλε δὲ γολκός / λάμπ' ὥς τε στεροπὴ πατρὸς Διὸς («y a lo lejos el bronce / brillaba como el relámpago del padre Zeus»). En efecto, si, por estar las lanzas clavadas en tierra con las puntas hacia arriba, su brillo podía verse de lejos y delatar dónde se hallaban los compañeros de Diomedes, quizá habría sido mejor que el poeta representara de otro modo la posición de las lanzas. Pero no puede censurarse que se atuviera en este caso a la verdad histórica.

³⁶² *Ilíada* I 50. Aquí parece considerarse «palabra extraña» οὐρεὺς con el sentido de «centinela», siendo su sentido propio el de «mulos». En este sentido, efectivamente, aparece también en Hesíodo, *Obras y días* 794, etc. En cambio, con el significado de «centinela», fuera del pasaje en cuestión, sólo se halla en *Ilíada* X 84: ἤε τιν' οὐρῶν δὲ ἰχθυήμενος ἢ τιν' ἑταίρων. Pero este verso, tachado ya por Aristarco, ha solido considerarse como espúreo. Por lo demás, que en *Ilíada* I 50 se trata de «mulos» y no de «centinelas» parece claro por la coordinación de οὐρῶν... καὶ κίνας («mulos... y perros»), términos contrapuestos por πρῶτον («en primer lugar») y ἔπειτ' αὐτοῖσι («después a ellos mismos», es decir, a los dánaos) en el verso siguiente.

³⁶³ En ediciones de la *Ilíada*, δς δὲ τοι... El sentido propio de εἶδος es «aspecto» en general, y εἶδος κακός se entendería normalmente como «de mal aspecto», «contrahecho», lo cual parece oponerse a lo que el poeta añade inmediatamente: ἀλλὰ ποδῶκης («pero ligero de pies»). «El que obgetaba esto á Homero —comenta Goya y Muniain— tenía por grande impropiedad que un hombre contrahecho fuese ligero de pies» (pág. 129). La dificultad desaparece si entendemos εἶδος como «palabra extraña» con el sentido de «rostro», que es el que parecen darle los cretenses al llamar

εὐειδὲς a la «hermosura de rostro». En efecto, un hombre «mal encarado» (tal sería el sentido que habría que dar aquí a εἶδος κακός) puede ser rapidísimo de pies.

³⁶⁴ *Ilíada* IX 203. No sabemos en qué puede apoyarse la interpretación de ζωρότερον como palabra extraña con el sentido de «más rápidamente». Los intérpretes se muestran unánimes al entender «más puro», es decir, con menos agua, referido al vino. Al reproche que quizá se hacía a Homero diciendo que las palabras puestas en boca de Aquiles podían dar a entender que éste consideraba a Odiseo y a sus compañeros como dados al vino (οἶνόφλυγες), podía contestarse, sin recurrir a la palabra extraña, que implicaban, por el contrario, una muestra de particular estima.

³⁶⁵ Los griegos solían citar a Homero de memoria, y a veces, como en este caso, con bastante descuido. Hay en la cita una especie de cruce de dos pasajes de la *Ilíada*: II 1-2, ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἱπποκορυσταὶ / εἶδον παννύχιοι, y X 1-2, ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστήες Παναχαιδῶν εἶδον παννύχιοι. Las palabras reproducidas en nuestro texto coinciden literalmente, si prescindimos de la omisión de ἱπποκορυσταὶ, con las de II 1-2; pero el texto de la *Poética* no se refiere a este pasaje, sino a X 1-2, como se ve por lo que añade: «y al mismo tiempo dice: 'ciertamente, cuando dirigía la mirada... el tumulto', donde el texto de la *Poética*: ἦ τοι δὲ τ' ἐς πῆδον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν reproduce exactamente el verso 11 de X, y, saltándose el verso 12: θαύμαζεν πύρα πολλά, τὰ καίετο Ἰλίοθι πρό, sigue con parte del 13: αὐλῶν συρίγγων [τ' ἐνοπήν] δμαδόν [τ' ἀνθρώπων], donde nuevamente omite ἐνοπήν y ἀνθρώπων, con lo cual se producen aparentemente, si no se tiene en cuenta las palabras omitidas: θαύμαζεν y ἐνοπήν, dos desplazamientos del sentido, pues δμαδόν quedaría como complemento de ἀθρήσειεν y, al mismo tiempo, referido a αὐλῶν y συρίγγων, cuando en realidad se refiere a ἀνθρώπων, mientras que αὐλ. y συρ. se refieren a ἐνοπήν «sonido».

No convence la corrección de Graefenhan, que sustituyó en la lín. 16 ἄλλοι por πάντες contra todos los códices de la *Poética* y contra la tradición unánime de los dos versos homéricos (II 1 y X 1). La aparición de πάντες en la lín. 19 se debe quizás a influjo del primer componente de παννύχιοι, última palabra de la primera parte de la cita, y más aún al sentido de ἄλλοι en ambos pasajes homéricos, pues δμαδόν contraponen en II 1-2 la vigilia de Zeus, y en X 1-4 la de Agamenón, al sueño de los dioses y de los hombres, ἄλλοι «otros» viene a ser sinónimo de πάντες «todos» (excepto Zeus, en el primer caso; excepto Agamenón, en el segundo).

Riccoboni refiere la metáfora del primer ejemplo a παννύχιοι: «per translationem dicit totam noctem pro parte noctis» («dice por metáfora toda la noche en vez de parte de la noche»), y la del segundo, al verbo ἀθρήσειεν, que significa «contemplar, dirigir la mirada», cuando aquí se trata propiamente de «oír» («respiceret pro audiret, per translationem»).

³⁶⁶ *Ilíada* XVIII 489 y *Odisea* V 275: οἷη δ' ἑμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο («ella sola no es partícipe de los baños del Océano»). Se refiere a Ἄρκτος «la Osa Mayor».

³⁶⁷ Estas palabras no se hallan en el texto actual de la *Ilíada*. Tendrían que estar al comienzo del canto II, donde el verso 15 sería probablemente en el texto que conoció Aristóteles: Ἦρῃ λισσομένη, δίδομεν δὲ οἱ εὖχος

ἀρέσθαι. Aristóteles se refiere a ellas en *Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων* 166b6-8: καὶ περὶ τὸ ἐνὸπνιον τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὅτι οὐκ αὐτὸς ὁ Ζεὺς εἶπεν «δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι», ἀλλὰ τῷ ἐνυπνίῳ ἐνετέλλετο δίδόναι («y lo relativo al sueño de Agamenón [lo resuelven diciendo] que Zeus mismo no dijo 'le concedemos satisfacer su deseo', sino que ordenó al sueño concedérselo»). Parece que se censuraba a Homero por haber presentado a Zeus mintiendo descaradamente. Pero los defensores del poeta, al parecer siguiendo a Hippias de Taso (del que ni siquiera sabemos con seguridad si era el sofista; cf. Diels, frg. B 20), solucionaban la dificultad cambiando el acento de δίδομεν y convirtiéndolo en διδόμεν, infinitivo con desinencia eolia. El texto de *Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων* en la edición de Bekker trae διδόναι, pero διδόμεν se lee en el que reproduce en nota *ad locum* Goya y Muniain, que hace este sabroso comentario: «y lo del sueño de Agamemnon, diciendo, que no fue Júpiter quien dijo en su persona δίδομεν dámosle con acento en la antepenúltima; sino que mandó al sueño διδόμεν darle, con acento en la penúltima, que así es infinitivo, y no primera persona del plural de presente de indicativo. Estos reprehensores tenían por absurdo, que Júpiter digese, que le daba ocasion de gran gloria al Rey Agamemnon; quando si creyese al sueño, sería la risa y fábula del mundo. Mas los defensores, mudando el acento, atribuían el dicho al sueño engañoso, que no es marabilla que mienta. Pero si Júpiter mandó al sueño que digese la mentira, por ventura no es igual inconveniente? Yo diré siempre con Ciceron: *Sed fingebat haec Homerus, et humana ad Deos transferebat; divina mallet ad nos* [«Pero fingía estas cosas Homero, y transfería a los dioses los atributos humanos; más quisiera yo que transfiriese a nosotros los divinos»] (pág. 130).

³⁶⁸ *Ilíada* XXIII 328. Comenta Goya y Muniain, pág. 130: «...corrigen un verso de Homero contra los que redarguyen de haber dicho absurdamente (de un palo seco) *dō cierto está podrido por la lluvia* [traducción de τὸ μὲν οὖ κατὰνύθεται ὄμβρῳ], defendiéndole con leer τὸ οὖ con acento agudo (y así significa *nó*, y no *dō* ó donde, como es el significado de οὖ con acento circunflejo)». Tal es la solución que da Aristóteles en *Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων* 166b5-6: λύουσι γὰρ αὐτὸ τῇ προσοδίᾳ, λέγοντες τὸ οὖ ὀξύτερον («solucionan esta dificultad por el acento, pronunciando οὖ más agudo»). Podría objetarse que la negación en οὖ κατὰνύθεται no podría llevar acento agudo. Pero Aristóteles no dice que los partidarios de la solución a que se refiere pusieran a οὖ tal acento, sino que pronunciaban esta palabra «más, aguda» [de lo que se pronunciaría οὖ] o, simplemente, «un tanto aguda», como le correspondería (aunque como proclítica no tenía acento) por el lugar que ocupaba en el verso al comienzo del cuarto pie. En las ediciones de la *Ilíada* ha prevalecido οὖ.

³⁶⁹ Frg. B 35, vv. 14-15 (Diels). Las últimas palabras de Empédocles tienen significado diverso según se separen; si ponemos coma después de ζῶρά τε («y las puras»), tendremos el sentido: «y las cosas [ahora] puras estaban mezcladas antes»; pero si ponemos la coma después de πρὶν «antes», el sentido será: «y las cosas que antes eran puras estaban [ahora] mezcladas». Eudoro de Sousa (pág. 251) piensa que el único sentido concorde con la doctrina de Empédocles se obtiene poniendo la coma entre πρὶν y κέρητο. Y lo mismo O. Gigon, que traduce: «und was rein gewesen war, mischte sich jetzt» («y lo que había sido puro, se mezcló ahora»). Else, por el

contrario, traduce: «and [became] unmixed, / [things] before mixed». Hardy se muestra cauto: «celles qui étaient pures auparavant se trouvaient mélangées», dejando al lector que ponga la coma a su arbitrio, antes o después de «auparavant». También en mi traducción puede ponerse la coma antes o después de «puras»; no conociendo bien la doctrina de Empédocles, cualquier decisión sería arriesgada. Las palabras de Aristóteles no dan pie para ella.

370 *Iliada* X 251-252: παρόχηκεν δὲ πλεῶν νόξ / τῶν δύο μοιράων, τρίτῃ δ' ἔτι μοῖρα λείπεται («la noche ha recorrido más / de las dos partes, pero todavía queda la tercera parte»). Un escolio del ms. *Venetus* 453 (B) ha conservado el problema, con la solución atribuida a Aristóteles; solución que Hardy califica de más pueril que el problema mismo. Este era: si la noche ha recorrido más de dos terceras partes, ¿cómo puede decir Odiseo que todavía queda la tercera parte? En la solución atribuida a Aristóteles, la anfibología afecta más bien a τῶν δύο μοιράων, lo cual bastaría para dudar de que tal solución sea suya, pues en el texto de la *Poética* se dice expresamente que el sentido doble corresponde a πλεῶν. Por lo demás, un escolio del ms. *Venetus* 454 (A) señala el verso 253 como sospechoso, porque 1) el querer precisar con exactitud de astrónomo el tiempo ya pasado y el todavía disponible no es propio de Homero, y 2) tampoco lo es el uso del artículo en genitivo plural ante δύο, pues Homero dice οἱ δύο y τοὺς δύο, pero no τῶν δύο ni τοῖς δύο.

371 ¿Por qué la mezcla de vino y agua, aunque tenga tanta agua como vino, se llama vino y no agua, o por qué no se le da otro nombre que mencione o recuerde los dos componentes? Aristóteles explica tal designación por «la costumbre del lenguaje». La costumbre se debe sin duda a que en la mezcla persisten, aunque diluidos, el sabor y el color del vino, porque el agua no tiene de suyo tales accidentes.

372 *Iliada* XXI 592. Y en XVIII 613, al describir las armas que Hefesto fabrica para Aquiles, el poeta menciona κνημίδας ξανοῦ κασσιτέριοιο («grebas de maleable estaño»). En ambos casos «grebas de estaño», siendo las grebas de bronce, pues de estaño apenas ofrecerían resistencia. (Algunos, no sé con qué fundamento, han pensado que κασσιτέριος designaba primitivamente, y también en Homero, no el estaño, sino una mezcla de plata y plomo de la que se fabricaban corazas, escudos y grebas.) Homero llama, pues, «estaño», en los pasajes citados, a lo que se suele llamar «bronce», es decir, la aleación de cobre y estaño; y lo llama así, según Aristóteles, por lo mismo que se llama «vino» a la mezcla de vino y agua. Sin embargo, en la citada aleación metálica domina con mucho el cobre (χαλκός: 75 % como mínimo).

Es curioso que, siendo tan antiguo el procedimiento de la aleación de cobre y estaño, su resultado no tuviera en griego nombre peculiar, pues se llama también χαλκός «cobre», como el elemento predominante, o χαλκός κεκραμένος «cobre mezclado». Tampoco en lat. *aes* significaba propiamente «bronce», sino «metal» o «mineral metalífero», aunque por extensión se aplicó especialmente a la aleación de cobre y estaño. La palabra «bronce» (al., fr., ingl. *bronze*) es tardía en las lenguas europeas; procede del it. *bronz*o, atestiguado en lat. medieval como *brundium*, de origen incierto, probablemente reducible a una designación del *cobre*, tanto

si se deriva del persa *biring* «cobre» como si se apoya en el lat. *aes Brundusi* «cobre de Brindis».

³⁷³ La palabra χαλκεύς «broncista» existía en griego cuando aún no se trabajaba el hierro. Por extensión se aplicó más tarde al «herrero».

³⁷⁴ Por lo mismo que se llama χαλκεύς «broncista» al que trabaja el hierro, se dice de Ganimedes «que escancia el vino a Zeus» (Διὶ οἶνοχοεῦειν), aunque lo que escanciaba era néctar. En ambos casos «la costumbre del lenguaje» motivó la ampliación del significado de la palabra. (En *Iliada* IV 2-3 leemos también: μετὰ δὲ σφισι πότνια Ἥβη / νέκταρ ἐφονοχέει, «y en medio de ellos la augusta Hebe / escanciaba néctar»).

No hay razón para alterar el orden de los ejemplos que pone Aristóteles, como se ha hecho en ediciones modernas, pasando ὅθεν εἰρηται... οἶνον a la lín. 28, después de οἶνόν φασιν εἶναι, y ὅθεν πεποιεῖται... κασιτέροιο a la lín. 30, después de ἐργαζομένους (así J. Hardy, que anota en el aparato crítico: «28-31 duorum exemplorum ὅθεν εἰρηται... ὅθεν πεποιεῖται in codd. locus permutatus est», y en su traducción E. Schlesinger y O. Gigon). Riccoboni mantiene el orden correcto, como también Heinsio. Y Bekker lo conserva igualmente. Este orden, además de ser el de los códices, es mucho más lógico: Por la costumbre del lenguaje se llama «vino» a la mezcla de vino y agua, y «broncistas» a los que trabajan el hierro. Pues bien —se razona implícitamente—, si se llama «vino» a la mezcla de vino y agua, no debe extrañarnos que Homero llame «estaño» a la mezcla (aleación) de estaño y cobre; y si llamamos «broncistas» a los que trabajan el hierro, no debe sorprendernos que el poeta diga de Ganimedes que «escancia vino» cuando escancia néctar. El primer ejemplo se basa en la paridad de dos mezclas; el segundo, en la de dos actividades. En ambos se produce una especie de metáfora o traslación, desde lo que ya es costumbre del lenguaje: llamar «vino» a la mezcla de vino y agua, y «broncista» al que trabaja el hierro, a casos similares: llamar «estaño» a la mezcla de estaño y cobre, y «escanciador de vino» al que escancia néctar.

³⁷⁵ El pasaje homérico se halla en *Iliada* XX 272. La pesada lanza de Eneas perfora dos de las cinco capas con que Hefesto había hecho el escudo de Aquiles, «pues cinco capas había juntado el [dios] coio: dos de bronce; dos, en el interior, de estaño, y una de oro» (vv. 270-272); «en ésta, pues, se detuvo la bronceínea lanza». Parece contradictorio que, tal como estaba constituido el escudo, la lanza atravesara dos capas y se detuviera en la de oro. Había, primero, dos capas de bronce; luego, en el interior, dos de estaño, y, finalmente, una de oro. Sin duda en la enumeración se toma como punto de partida la parte cóncava del escudo, pues parece lógico que la capa de oro estuviese del lado más visible. En tal caso, la lanza, que ha perforado dos capas, se detiene en la tercera, que es la segunda de las dos de estaño. Y si, para evitar la contradicción, se dice que la capa de oro estaba en la parte cóncava, y las dos de bronce, en la convexa, como las dos de estaño están «en el interior», entre el bronce y el oro, resultará que la lanza, al perforar las dos de bronce, se detiene en la primera de estaño. ¿Cómo puede Homero decir que se detiene en la de oro?

La solución que daban los antiguos, tal como se conserva en los escolios de los *Veneti* A y B, es la siguiente: la lámina de oro ha amortiguado el ímpetu de la lanza, de modo que ni siquiera puede ya atravesar la segunda capa de estaño, a pesar de ser éste el metal más blando de los que componían el escudo. La detención de la lanza se debe, por tanto, a la lámina de oro. Hardy observa que esta solución, que recuerda la casuística moral del célebre jesuita vallisoletano Escobar y Mendoza, afecta más a *ἐσχετο* que a *τῇ*. Goya y Muniain aduce otra, ingeniosa, pero también inconsistente: «Zoilo [el objetante contra Homero] debía considerar, que *ἔλασσε* aquí no significa *pasar*, sino *abollar*; y así la lanza dobló las dos láminas, la de oro, y la primera de estaño, pero ninguna pasó; porque la embotó la de oro, y luego resurtieron las dos vueltas á su estado por la virtud elástica». El texto: *δὴ μὲν ἔλασσε διὰ πτόχας* («pasó a través de dos láminas») no permite tal interpretación.

Ya Aristarco atizó los cuatro versos 269-272, basándose en que el escudo fabricado por Hefesto debía ser totalmente invulnerable, y cuando el verso 268 reaparece en el canto XXI, en un contexto muy semejante a éste, no lleva ninguna añadidura.

³⁷⁶ Quizá el mismo que Platón menciona en *Ion* 530d, al lado de Metrodoro de Lámpsaco y Estesíbroto de Taso, como gran conocedor de Homero.

³⁷⁷ Icarío, según *Odisea* I 329, se llamaba el padre de Penélope (κοῦρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια), abuelo, por tanto, de Telémaco. El error parece estar en suponer que el padre de Penélope tenía que ser lacedemonio. Partiendo de este supuesto, algunos críticos de Homero consideraban absurdo que el hijo de Odiseo, al ir a Lacedemonia, no fuese a casa de su abuelo.

³⁷⁸ Cf. *supra*, 60a27.

³⁷⁹ «Bien sabido es —comenta Goya y Muniain— que Zeuxis á instancia de los Crotoniates pintó á Helena mas bella de lo que puede ser naturalmente una muger: y que para esto se propuso por dechado á cinco doncellas hermosísimas, tomando de cada una la belleza en que mas resplandecía; porque *non putavit, omnia, quae quaereret ad venustatem, in uno corpore reperire se posse; ideo quod nihil simplici in genere omni ex parte perfectum natura expolivit* [“no creyó que pudiera hallar en un solo cuerpo todo lo que buscaba para la hermosura, ya que la naturaleza no formó en un único género nada totalmente perfecto”]. Cic. de inv. Lib. 2. Capítulo primero» (pág. 131).

³⁸⁰ Sólo si se dan estas condiciones, es decir, si el poeta afirma lo mismo que ha negado o niega lo mismo que ha afirmado, y lo afirma o niega en orden a lo mismo y en el mismo sentido en que lo ha negado o afirmado, puede concluirse que hay contradicción del poeta consigo mismo o con lo que puede pensar un hombre sensato. Sólo entonces será justo reprocharle su contradicción.

³⁸¹ La intervención de Egeo en favor de Medea, en la tragedia de Eurípides conocida por el nombre de la protagonista (versos 663 ss.), le parece a Aristóteles un ejemplo injustificado de recurso a lo irracional. «Egeo que era Rey de Atenas, viene á Corinto á visitar á su amigo Jason nuevo

esposo de Creusa hija del Rey Creonte; y creyendo neciamente á las palabras de Medéa, con quien no tenia obligacion ninguna, le promete asegurarla, para que sin miedo cometa el horrible atentado de quemar con hechizos á Creusa» (Goya y Muniain, pág. 131).

Según O. Gigon, pág. 80, se trataría de la obra perdida de Eurípides titulada *Egeo*, que era una especie de continuación de *Medea*. Ésta, después de haber dado muerte a sus hijos y huido de Corinto, se casa con Egeo, rey de Atenas, ya entrado en años, y quiere eliminar a Teseo, el hijo que Egeo había tenido en su primer matrimonio. Descubre el padre la intriga en el último momento y expulsa a Medea. No sabemos si Aristóteles se refiere a toda la obra o a una escena en concreto.

³⁸² Cf. *supra*, 54a29 y nota 215.

³⁸³ «1.ª Si el poeta ha usado *lo imposible*, se responderá, que de aqui han resultado muchos primores, que compensan el defecto. 2.ª Si ha tenido mala elección por ignorancia, o por otra causa, se responderá, que esta falta es del hombre, y no de la poesía, y que la cosa está perfectamente pintada. 3.ª Si se han pintado las cosas de otra manera, que lo que ellas son, se dirá, que las ha pintado como debian ser. 4.ª Si no se han pintado ni como son, ni como debian ser, se responderá, que se han pintado como se dice que son, segun fama y comun opinion. 5.ª Si se han pintado de un modo contrario a la fama y comun opinion, se responderá, que se han pintado según la verdad del hecho. 6.ª Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá, que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas, &c. lo requerian asi. Estos son los seis lugares comunes de donde se sacan las soluciones de las cosas. Hay otros seis igualmente aprobados para las expresiones. 1.º Diciendo, que es una palabra extraña γλῶττα [*sic*]. 2.º Por la metáfora. 3.º Por el tono de la voz o el acento. 4.º Por la puntuacion. 5.º Por el sentido doble de una palabra, lo que no es defecto del pensamiento. 6.º Por el enlace con las palabras antecedentes o subsecuentes. Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones es defectuoso, y se ha de abandonar a la crítica» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, págs. 230-231).

Capítulo 26

³⁸⁴ Es decir, la tragedia, que no narra como la epopeya, sino que todo lo que dice lo pone ante los ojos de los espectadores mediante la imitación de los personajes de la fábula por los actores. Ésta parece ser la tesis de Platón en *República* III 397-398 y *Leyes* II 658d-e.

³⁸⁵ «El Disco era una rodaja grande que los mozos Griegos jugando arrojaban al ayre á qual podia mas; y el que la tiraba mas léjos, ese ganaba. El Flautero, pues, estravagante al tocar la tal tonada del Disco, se contorneaba ó cantoneaba para remedar los bamboleos del disco y de los que lo arrojaban: y quando tocaba la Escila, cogia del brazo al que guiaba la danza, como á quien tenia mas cerca, en ademan de querer tragárselo, á la manera que la Escila en Homero arrebatava los marineros de la nave, y en un instante por diversas bocas se los engulle» (Goya y Muniain, pág. 132).

El mito de Escila fue tratado con frecuencia por los poetas, pero no consta que alguna vez le dedicaran una tragedia. La *Escila* a que se refiere

Aristóteles en 54a31, al hablar de «la lamentación de Odiseo», y en este pasaje, censurando la gesticulación excesiva de los malos flautistas, formaba parte de la corona de ditirambos titulada *Odisea*, compuesta por Timoteo de Mileto. El flautista representaba en esta obra a Escila, y tiraba de las vestiduras de Odiseo, representado por el corifeo, aludiendo así al peligro que el héroe había corrido, según la narración homérica, al pasar frente al antro del monstruo marino (cf. Joh. Schmidt, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 2. Reihe, 5. Halbband, 650).

³⁸⁶ Minisco, actor trágico, natural de Cálcida, en Eubea; contemporáneo de Esquilo, que lo utilizó como deuteragonista o segundo actor.

³⁸⁷ Calípides fue un actor célebre, sumamente vanidoso, contemporáneo de Alcibiades, Agesilao y Jenofonte. Este, en *Simposio* III 11, dice que Calípides presumía de ser capaz de hacer llorar a muchos. Plutarco, *Vida de Agesilao* 21, refiere que el espartano trató al actor de bufón. Aristóteles parece hacer suya la opinión de Minisco sobre Calípides, al ponerle luego, 62a9, al mismo nivel de los malos actores de su propio tiempo.

³⁸⁸ Del actor Píndaro sólo sabemos lo que aquí se dice.

³⁸⁹ «Estos» = Calípides y Píndaro; «aquéllos» = los actores antiguos, señaladamente Minisco. Aristóteles está exponiendo, sin nombrar a Platón, la tesis sostenida por éste en varios lugares, especialmente en el ya citado de *Leyes* 658d, donde se considera a la tragedia como apropiada para dar gusto «a mujeres instruidas y a muchachos jóvenes y quizá a la multitud», pero no a hombres maduros y superiores al nivel común.

³⁹⁰ Ni de este Sosítrato ni de Mnasíteo de Opunte tenemos más noticia que la de Aristóteles. Parece que ambos habían ya muerto cuando se escribió la *Poética*, a juzgar por el tiempo de ἐπολεῖ «hacia».

³⁹¹ Cf. *supra*, 50b18 y 53b4-6.

³⁹² Cf. *supra*, 49b18-19.

³⁹³ El «metro» propio de la epopeya es el «heroico», es decir, el hexámetro (cf. *supra*, 59b31 ss.), que es «el más reposado y amplio de los metros» (*ibid.*). Según lo expuesto allí y aquí por Aristóteles, una epopeya debe tener unidad de acción, pero no debe incluir una sola acción, porque, si ésta se expone brevemente, en pocos o relativamente pocos hexámetros, parecerá manca; y, si se le quiere dar la amplitud que parece pedir el verso utilizado, habrá que alargarla artificialmente, con lo cual parecerá diluida y aguada. La *Iliada* y la *Odisea*, modelos en su género, alcanzan la amplitud debida gracias a los episodios, que son acciones distintas de la principal, pero subordinadas a ella.

³⁹⁴ Parece seguro que la *Poética* es obra incompleta. Sin duda seguiría al texto que aquí termina un libro II, en que Aristóteles trataría de la comedia y de la poesía yámbica. Al fin del código de Eton que contiene la trad. lat. de Guillermo de Moerbeke y parece haber sido escrito hacia el a. 1300, se lee: *primus aristotilis de arte poetica liber explicit*; y en el Catálogo de las obras de Aristóteles en Dióg. Laercio V 24 (83), Πραγματεῶν τέχνης ποιητικῆς α' β' (v. P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, pág. 25); finalmente, en la *vita Hesychiana* (75), τέχνης ποιητικῆς β'.

«Este modo de concluir —observa Goya y Muniain, pág. 133— está denotando lo que tantas veces se ha dicho, que no tenemos completa la Poética de Aristóteles: porque si fuera este el último capítulo, haria, como suele, un epílogo general de todo lo contenido en el discurso de la obra; y no solo de los últimos puntos inmediatos. Lo cierto es, que no vemos aquí cumplida la palabra que nos dió arriba, de tratar particularmente de la Comedia: y que la hubiese cumplido, consta del Lib. 3. de su Retórica, obra acabadísima, donde dice: *περὶ δὲ τῶν γελοίων... εἰρηται πόσα εἶδη γελοίων* [sic] *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς*: Este asunto de las cosas que hacen reír pertenece á la Comedia; y apenas hallamos una definicion diminuta de lo risible ó gracioso en la que dió de la Comedia: siendo así que aquí supone haber tratado de todas las especies de graciosidades ridículas muy de propósito en los *Libros de la Poética*; y por eso se remite á ellos, escusándose de hablar en lo tocante á la Retórica, por haberlas explicado antes difusamente. Donde también se ha de notar, que los llama *Libros*, y ahora no existe sino uno, y ese muy breve, y al parecer interpolado y truncado, y por la misma causa muy difícil de entenderlo en muchos pasages. Tampoco es creible que no hablase aparte de la Ditirámica y Mímica, ó *Nómica* (como muchos entienden y llaman esta especie diversa de las otras) muy celebradas en su tiempo, un Autor tan diligente, que no se desdía de tocar tantas menudencias de la Poesía, hasta las letras y sílabas de que se componen los versos. Con todo eso nos deja en una ignorancia total de lo que fueron estas artes: y solo sabemos que pudieron dar ocasion, la primera á la formacion de la Tragedia; y la segunda a la Comedia. Pues de la Poesía Lírica, parte tan principal, no dice una palabra, sino es que sea lo que insinúa como depaso acerca de los himnos y alabanzas en verso de las personas ilustres, divinas ó heroicas, que pudieron dar motivo á poemas mas estensos».

APÉNDICES

APÉNDICE I

TEXTOS DE ARISTÓTELES O DE SUS COMENTARISTAS
SOBRE
LA COMPASIÓN, EL TEMOR Y LA CATARSIS

Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρ-
 τικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς
 15 προσδοκῇσιεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοῦτο, ὅταν
 πλησίον φαίνεται· δῆλον γάρ ὅτι ἀνάγκη τὸν μέλλοντα
 ἐλεῆσειν ὑπάρχειν τοιοῦτον οἷον οἶσθαι παθεῖν ἂν τι κακὸν
 ἢ αὐτόν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοιοῦτο κακὸν οἷον εἴρηται
 ἐν τῷ ὄρω ἢ ὁμοιον ἢ παραπλήσιον.

Διὸ οὔτε οἱ παντελῶς
 20 ἀπολωλότες ἔλεοῦσιν (οὐδὲν γάρ ἂν ἔτι παθεῖν οἴονται· πε-
 πόνθαι γάρ) οὔτε οἱ ὑπερευδαιμονεῖν οἰόμενοι, ἀλλ' ὕβρι-
 ζουσιν· εἰ γάρ ἅπαντα οἴονται ὑπάρχειν τάγαθά, δῆλον
 ὅτι καὶ τὸ μὴ ἐνδέχεσθαι παθεῖν μηδὲν κακόν· καὶ γάρ
 τοῦτο τῶν ἀγαθῶν.

Εἰσὶ δὲ τοιοῦτοι οἱ νομίζουσιν παθεῖν ἂν
 25 οἱ τε πεπονθότες ἤδη καὶ διαπεφευγότες, καὶ οἱ πρεσβύ-
 τεροι καὶ διὰ τὸ φρονεῖν καὶ δι' ἐμπειρίαν, καὶ οἱ ἀσθενεῖς,
 καὶ οἱ δειλότεροι μᾶλλον, καὶ οἱ πεπαιδευμένοι· εὐλόγιστοι
 γάρ. καὶ οἷς ὑπάρχουσι γονεῖς ἢ τέκνα ἢ γυναῖκες· αὐτοῦ
 τε γάρ ταῦτα, καὶ οἷα παθεῖν τὰ εἰρημένα. καὶ οἱ μήτε
 30 ἐν ἀνδρίας πάθει ὄντες, οἷον ἐν ὀργῇ ἢ θάρρει (ἀλόγιστα
 γάρ τοῦ ἐσομένου ταῦτα) μήτ' ἐν ὕβριστικῇ διαθέσει (καὶ
 γάρ οὗτοι ἀλόγιστοι τοῦ πείσεσθαι τι), ἀλλ' οἱ μεταξὺ τούτων.
 μήτ' αὖ φοβούμενοι σφόδρα· οὐ γάρ ἔλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγ-
 μένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.

Κἂν οἴωνται τινὰς
 35 εἶναι ἐπεικεῖς· ὃ γάρ μηδένα οἰόμενος πάντας οἴσεται

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto,
 destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que
 también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno 15
 de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano. Pues evidente-
 mente es necesario que quien ha de compadecer se halle en tal
 situación que piense que puede sufrir algún mal o él o alguno
 de los suyos, y un mal tal como se ha dicho en la definición o
 semejante o aproximado.

Por eso no sienten compasión ni los
 totalmente perdidos (creen, en efecto, que ya no les queda nada 20
 que padecer, pues ya lo han padecido) ni los que se creen suma-
 mente dichosos, los cuales más bien se muestran insolentes;
 pues si creen tener a su disposición todos los bienes, es evidente
 que también el no poder sufrir ningún mal; pues también éste
 es uno de los bienes.

En cambio, son tales como para pensar
 que pueden padecer quienes ya han padecido pero se han puesto 25
 a salvo, y los de edad avanzada, tanto por prudencia como por
 experiencia, y los débiles, y más los temerosos, y los instruidos,
 pues son muy reflexivos. Y los que tienen padres o hijos o
 mujeres; pues éstos son suyos, y capaces de padecer los males
 dichos. Y los que ni están en una pasión valerosa, como la ira
 o la audacia (pues estos sentimientos no miran al futuro), ni en 30
 una disposición insolente (pues también éstos olvidan que pueden
 sufrir algún mal), sino los que se hallan en posición intermedia.
 Ni tampoco los muy atemorizados; pues no sienten compasión
 los aterrados, por estar atentos al sufrimiento propio.

Y si creen
 que algunos son buenos; pues quien no cree que lo sea nadie, 35

1386^a ἀξιους εἶναι κακοῦ. καὶ ὅλως δὴ ὅταν ἔχη οὕτως ὥστ' ἀναμνησθῆναι τοιαῦτα συμβεβηκότα ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὐτοῦ, ἢ ἐλπίσαι γενέσθαι ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὐτοῦ.

Ὡς μὲν οὖν ἔχοντες ἐλεοῦσιν, εἴρηται, ἃ δ' ἐλεοῦσιν, ἐκ τοῦ ὀρισμοῦ δῆλον· ὅσα τε γὰρ τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά, καὶ ὅσα ἀναιρετικά, καὶ ὅσων ἡ τύχη αἰτία κακῶν μέγεθος ἐχόντων.

Ἔστι δ' ὀδυνηρὰ μὲν καὶ φθαρτικά θάνατοι καὶ αἰκίαι σωμάτων καὶ κακώσεις καὶ γῆρας καὶ νόσοι καὶ τροφῆς ἔνδεια, ὧν δ' ἡ τύχη αἰτία κακῶν, ἀφιλία, ὀλιγοφιλία (διὸ καὶ τὸ διεσπᾶσθαι ἀπὸ τῶν φίλων καὶ συνήθων ἐλεεινόν), αἰσχος, ἀσθένεια, ἀναπηρία. καὶ τὸ ὅθεν προσῆκεν ἀγαθόν τι πρᾶξαι, κακόν τι συμβῆναι. καὶ τὸ πολλάκις τοιοῦτον. καὶ τὸ πεπονθότος γενέσθαι τι ἀγαθόν, οἷον Διοπίθει τὰ παρὰ βασιλέως τεθνεῶτι κατεπέμφθη. καὶ τὸ ἢ μηδὲν γεγενῆσθαι ἀγαθόν, ἢ γενομένων μὴ εἶναι ἀπόλαυσιν.

Ἐφ' οἷς μὲν οὖν ἐλεοῦσι, ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτά ἐστιν· ἐλεοῦσι δὲ τοὺς τε γινώσκουσιν, ἐὰν μὴ σφόδρα ἐγγὺς ᾧσιν οἰκειότητι· περὶ δὲ τούτους ὥσπερ περὶ αὐτοὺς μέλλοντας ἔχουσιν. διὸ καὶ Ἀμασις ἐπὶ μὲν τῷ ὑιεῖ ἀγομένῳ ἐπὶ τὸ ἀποθανεῖν οὐκ ἐδάκρυσεν, ὥς φασίν, ἐπὶ δὲ τῷ φίλῳ προσαιτοῦντι· τοῦτο μὲν γὰρ ἐλεεινόν, ἐκεῖνο δὲ δεινόν· τὸ γὰρ δεινόν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικόν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ χρήσιμον. ἔτι ἐλεοῦσιν ἐγγὺς αὐτοῖς τοῦ δεινοῦ ὄντος. καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσι κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἡθῆ, κατὰ ἔξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη· ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι· ὅλως γὰρ καὶ ἐνταῦθα δεῖ λαβεῖν, ὅτι ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν.

Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γε-

creerá que todos son merecedores de mal. Y, en general, cuando uno se halla en tal situación que puede acordarse de que tales desgracias le han ocurrido a él o a alguno de los suyos, o temer que le sucedan a él o a alguno de los suyos.

Queda, pues, dicho en qué situaciones se siente compasión. Qué cosas se compadece, se ve por la definición. En efecto, de las cosas tristes y dolorosas, cuantas son destructivas, todas mueven a compasión, y cuantas pueden causar ruina, y todos los grandes males que dependen de la fortuna.

Son cosas dolorosas y destructivas las muertes, las heridas, los daños corporales, la vejez, las enfermedades, la falta de alimento, y los males causados por la fortuna, la carencia o la escasez de amigos (por eso también ser arrancado de sus amigos y allegados mueve a compasión), la fealdad, la endebles, la mutilación. Y que, de donde correspondía obtener un bien, resulte un mal. Y que esto se repita mucho. Y que le llegue a uno un bien cuando es ya irremediable su sufrimiento, por ejemplo cuando a Diopites le llegaron, después de muerto, los presentes del rey. Y que o no le suceda a uno nada bueno, o que, una vez sucedido, no pueda disfrutarlo.

Así, pues, las cosas por las que uno se compadece son éstas y otras semejantes. Se compadece a los conocidos si su familiaridad no es demasiado estrecha; en cuanto a éstos, es como si uno mismo estuviera en su caso. Por eso no lloró Amasis, según dicen, por el hijo que era conducido a la muerte, mas sí por el amigo que pedía limosna; esto, en efecto, era lastimoso; aquello, en cambio, terrible; pues lo terrible es distinto de lo lastimoso y excluye la compasión, y muchas veces sirve para lo contrario. También se siente compasión cuando lo terrible está cerca de uno. Y se compadece a los semejantes por la edad, por las costumbres, por la manera de ser, por las dignidades, por el linaje. En todos éstos, efectivamente, se pone más de manifiesto que también a uno mismo puede sucederle. Pues, en general, se debe también admitir aquí que todo lo que uno teme para sí lo compadece al sucederle a otros.

Y, puesto que los sufrimientos próximos mueven a compa-

30 νόμενα ἢ ἐσόμενα οὐτ' ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν· ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινότερους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιῶσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὁμμάτων ποιῶντες, ἢ ὥς μέλλον ἢ ὥς γεγονός. καὶ 1386^b τὰ γεγονότα ἄρτι ἢ μέλλοντα διὰ ταχέων ἐλεεινότερα διὰ τὸ αὐτό, καὶ τὰ σημεῖα καὶ τὰς πράξεις, οἷον ἐσθῆτάς τε τῶν πεπονθότων καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ λόγους καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἐν τῷ πάθει ὄντων, οἷον ἥδη τελευτώντων. καὶ 5 μάλιστα τὸ σπουδαῖους εἶναι ἐν τοῖς τοιοῦτοις καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν· ἅπαντα γὰρ ταῦτα διὰ τὸ ἐγγὺς φαίνεσθαι μάλλον ποιεῖ τὸν ἔλεον, καὶ ὥς ἀναξίου ὄντος καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς φαινομένου τοῦ πάθους.

*Ρητορικῆς Β. 5, 1382a21-1383a12

Ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθοράς δύνανται, καὶ ταῦτ' ἐάν μὴ 25 πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνεται ὥστε μέλλειν. τὰ γὰρ πόρρω σφόδρα οὐ φοβοῦνται· ἴσασι γὰρ πάντες ὅτι ἀποθανοῦνται, ἀλλ' ὅτι οὐκ ἐγγύς, οὐδὲν φροντίζουσιν.

Εἰ δὴ ὁ φόβος τοῦτ' ἐστίν, ἀνάγκη τὰ τοιαῦτα φοβερά εἶναι ὅσα φαίνεται δύναμιν ἔχειν μεγάλην τοῦ φθείρειν ἢ βλάπτειν 30 βλάβας εἰς λύπην μεγάλην συντεινούσας. διὸ καὶ τὰ σημεῖα τῶν τοιούτων φοβερά· ἐγγὺς γὰρ φαίνεται τὸ φοβερόν· τοῦτο γὰρ ἐστὶ κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός. τοιαῦτα δὲ ἔχθρα τε καὶ ὀργὴ δυναμένων ποιεῖν τι· δηλον γὰρ ὅτι βούλονται, ὥστε ἐγγύς εἰσι τοῦ ποιεῖν. καὶ ἀδικία δύναμιν 35 ἔχουσα· τῷ προαιρεῖσθαι γὰρ ὁ ἄδικος ἄδικος. καὶ ἀρετὴ 1382^b ὀβριζομένη δύναμιν ἔχουσα· δηλον γὰρ ὅτι προαιρεῖται

σίον, mientras que los alejados diez mil años en el pasado o en el futuro, por no temerlos ni recordarlos, o no mueven a com- 30 pasión en absoluto o no con igual fuerza, necesariamente los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más la compasión. Hacen, en efecto, que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos, o como inminente o como acaecido. Y lo que ha sucedido recién- 1386^b temente o va a suceder muy pronto excita más la compasión por eso mismo. Y las señales y las acciones, por ejemplo las vestiduras de los que han padecido y demás cosas semejantes, y las palabras y cuanto manifiestan los que padecen, por ejemplo los que están a punto de morir. Y sobre todo mueve a compasión que sean esforzados estando en tales situaciones, pues todas estas 5 cosas, por mostrarse próximas, acrecientan la compasión, y cuando nos parece que el sufrimiento es inmerecido y lo vemos con nuestros ojos.

RETÓRICA B. 5, 1382a21-1383a12

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran 25 a punto de suceder. Pues no se teme lo muy lejano; todos, en efecto, saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan.

Pues bien, si el temor es esto, necesariamente será temible todo lo que parezca tener gran poder para destruir o causar daños capaces de producir gran pena. Por eso también 30 son temibles las señales de tales causas; pues [entonces] lo temible parece próximo; esto, efectivamente, es el peligro: la proximidad de lo temible. Y son tales el odio y la ira de quienes pueden hacer daño; pues su voluntad es evidente, de suerte que están próximos a hacerlo. Y la injusticia dotada de poder; pues el injusto es injusto voluntariamente. Y el valor ultrajado, cuando 35 tiene poder; pues es evidente que, cuando es ultrajado, se pro- 1382^b

μέν, ὅταν ὑβρίζηται, αἰεὶ, δύναται δὲ νῦν. καὶ φόβος
 τῶν δυναμένων τι ποιῆσαι ἐν παρασκευῇ γὰρ ἀνάγκη
 εἶναι καὶ τὸν τοιοῦτον. ἐπεὶ δ' οἱ πολλοὶ χεῖρους καὶ ἥττους
 5 τοῦ κερδαίνειν καὶ δειλοὶ ἐν τοῖς κινδύνοις, φοβερὸν ὥς ἐπὶ
 τὸ πολὺ τὸ ἐπ' ἄλλω αὐτὸν εἶναι, ὥστε οἱ συνειδότες πε-
 ποιηκότι τι δεινὸν φοβεροὶ ἢ κατειπεῖν ἢ ἐγκαταλιπεῖν.
 καὶ οἱ δυνάμενοι ἀδικεῖν τοῖς δυναμένοις ἀδικεῖσθαι ὥς
 γὰρ ἐπὶ τὸ πολὺ ἀδικοῦσιν οἱ ἄνθρωποι, ὅταν δύνωνται.
 10 καὶ οἱ ἡδικοκλήμενοι ἢ νομίζοντες ἀδικεῖσθαι αἰεὶ γὰρ τηροῦσι
 καιρόν. καὶ οἱ ἡδικοκλήτες, εἰ δύνανται ἔχῃ, φοβεροὶ,
 δεδιότες τὸ ἀντιπαθεῖν ὑπέκειτο γὰρ τὸ τοιοῦτο φοβερὸν.
 καὶ οἱ τῶν αὐτῶν ἀνταγωνισταί, ὅσα μὴ ἐνδέχεται ἅμα
 ὑπάρχειν ἀμφοῖν αἰεὶ γὰρ πολεμοῦσι πρὸς τοὺς τοιούτους.
 15 καὶ οἱ τοῖς κρείττοσιν αὐτῶν φοβεροὶ μᾶλλον γὰρ ἢ δύν-
 ναιτο βλάπτειν αὐτούς, εἰ καὶ τοὺς κρείττους. καὶ οὖς φο-
 βοῦνται οἱ κρείττους αὐτῶν διὰ ταῦτό. καὶ οἱ τοὺς κρείττους
 αὐτῶν ἀνηρηκότες. καὶ οἱ τοῖς ἥττοσιν αὐτῶν ἐπιτιθέμενοι
 ἢ γὰρ ἤδη φοβεροὶ ἢ αὐξηθέντες. καὶ τῶν ἡδικοκλήμενων καὶ
 20 ἐχθρῶν ἢ ἀντιπάλων οὐχ οἱ ὀξύθυμοι καὶ παρρησιαστικοί,
 ἀλλ' οἱ πράοι καὶ εἰρωνες καὶ πανοῦργοι ἄδελφοι γὰρ εἰ
 ἐγγύς, ὥστ' οὐδέποτε φανεροὶ ὅτι πόρρω. πάντα δὲ τὰ φο-
 βερὰ φοβερώτερα, ὅσα, ἂν ἀμάρτωσιν, ἐπανορθώσασθαι
 μὴ ἐνδέχεται, ἀλλ' ἢ ὅλως ἀδύνατα, ἢ μὴ ἐφ' ἑαυτοῖς
 25 ἀλλ' ἐπὶ τοῖς ἐναντίοις. καὶ ὧν βοήθειαι μὴ εἰσιν ἢ μὴ
 ῥάδιαι. ὥς δ' ἀπλῶς εἰπεῖν, φοβερὰ ἐστὶν ὅσα ἐφ' ἐτέρων
 γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινὰ ἐστὶν.

Τὰ μὲν οὖν φοβερά,
 καὶ ἃ φοβοῦνται, σχεδὸν ὥς εἰπεῖν τὰ μέγιστα ταῦτ' ἐστίν·
 ὥς δὲ διακεῖμενοι αὐτοὶ φοβοῦνται, νῦν λέγωμεν. εἰ δὲ
 30 ἐστὶν ὁ φόβος μετὰ προσδοκίας τοῦ πείσεσθαι τι φθαρτικόν

pone siempre [vengarse], y ahora puede [hacerlo]. Y el temor
 en quienes pueden hacer daño; pues necesariamente estarán tam-
 bién éstos en disposición de hacerlo. Y, puesto que la mayoría
 de los hombres son más bien malos y esclavos del lucro y cobardes
 5 en los peligros, es temible casi siempre estar a merced de
 otro, de suerte que los cómplices de quien ha cometido un delito
 son temibles para él porque pueden o denunciarlo o dejarlo
 abandonado. Y los que pueden cometer injusticia, para los que
 pueden sufrirla; pues generalmente los hombres cometen injus-
 ticia cuando pueden. Y los que han sufrido injusticia o piensan
 10 que la están sufriendo; pues siempre aguardan la ocasión. Y los
 que han cometido injusticia, si tienen poder, son temibles, por
 miedo a recibir su merecido; habíamos admitido, en efecto, que
 tal situación es temible. Y los que luchan por las mismas cosas,
 cuando no es posible que las tengan ambos simultáneamente;
 pues guerrearán siempre contra sus rivales. Y los temibles para
 quienes son más fuertes que nosotros; pues fácilmente podrán
 15 hacernos daño a nosotros, si pueden hacérselo incluso a otros
 más fuertes. Y los temidos por quienes son más fuertes que nos-
 otros, por esto mismo. Y los que han suprimido a otros más
 fuertes que nosotros. Y los que atacan a quienes son más débiles
 que nosotros; pues o son temibles ya, o para cuando acrecienten
 sus fuerzas. Y, entre los agraviados o enemigos o rivales, no los
 20 irascibles y sinceros, sino los mansos, disimulados y astutos;
 pues no se nota si están a punto de atacar, de suerte que tampoco
 es nunca claro que estén lejos de hacerlo. Y todo lo temible es
 más temible si, cuando se ha hecho mal, no admite rectificación,
 sino que o es totalmente imposible o no depende de uno mismo
 sino de los contrarios. Y aquello en que no hay ayudas o no son
 25 fáciles. En suma, es temible todo aquello que, al sucederles o
 amenazar a otros, mueve a compasión.

Así, pues, las cosas temi-
 bles y temidas, las principales, por decirlo así, son más o menos
 las mencionadas. Digamos ahora en qué disposición se hallan
 los que temen. Si el temor, en efecto, va unido a la idea de que 30

πάθος, φανερόν ὅτι οὐδεὶς φοβεῖται τῶν οἰομένων μηδὲν ἂν παθεῖν, οὐδὲ ταῦτα ἃ μὴ οἶονται παθεῖν, οὐδὲ τούτους ὅφ' ὧν μὴ οἶονται, οὐδὲ τότε ὅτε μὴ οἶονται.

Ἀνάγκη τοίνυν

φοβεῖσθαι τοὺς οἰομένους τι παθεῖν ἂν, καὶ τοὺς ὑπὸ τούτων
35 καὶ ταῦτα καὶ τότε.

Οὐκ οἶονται δὲ παθεῖν ἂν οὔτε οἱ ἐν
1383^a εὐτυχίαις μεγάλαις ὄντες καὶ δοκοῦντες, διὸ ὕβρισταί καὶ
ὀλγῶροι καὶ θρασεῖς (ποιεῖ δὲ τοιοῦτους πλοῦτος, ἰσχύς,
πολυφιλία, δύναμις), οὔτε οἱ ἤδη πεπονθέναι πάντα νο-
μίζοντες τὰ δεινὰ καὶ ἀπεψυγμένοι πρὸς τὸ μέλλον,
5 ὥσπερ οἱ ἀποτυμπανιζόμενοι ἤδη· ἀλλὰ δεῖ τινὰ ἐλπίδα
ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνιῶσιν. σημεῖον δέ· ὁ γὰρ
φόβος βουλευτικούς ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν
ἀνελπίστων. ὥστε δεῖ τοιοῦτους παρασκευάζειν, ὅταν ᾗ βέλ-
τιον τὸ φοβεῖσθαι αὐτοὺς, ὅτι τοιοῦτοί εἰσιν οἱ οἰοῦντες καὶ
10 γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον· καὶ τοὺς ὁμοίους δεικνύναι πά-
σχοντας ἢ πεπονθότας, καὶ ὑπὸ τοιούτων ὅφ' ὧν οὐκ ᾔοντο,
καὶ ταῦτα καὶ τότε ὅτε οὐκ ᾔοντο.

Πολιτικῶν Θ. 7, 1341b32-1342a16

Ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδε-
χόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαίρουσιν τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ,
τὰ μὲν ἠθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες,
35 καὶ τῶν ἁρμονικῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκεῖαν
ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασιν, φαμέν δ' οὐ μίαν ἔνεκεν
ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χά-
ριν (καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως — τί δὲ λέ-
γομεν τὴν καθάρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ
40 ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον —, τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν,

se va a sufrir algún dolor destructivo, es claro que no teme nin-
guno de los que creen que no pueden sufrir ningún mal, ni
temen aquellas cosas que no creen que puedan acontecerles, ni
a aquellos de quienes no creen que puedan recibir daño, ni cuan-
do no creen que puedan hacérselo.

Necesariamente, pues, teme-
rán los que creen que pueden sufrir algún mal, y a aquellos
de quienes pueden sufrirlo, y las cosas que y cuando pueden 35
hacérselo.

Y no creen poder recibirlo ni los que son o parecen
muy afortunados, por lo cual son insolentes, desdeñosos y auda- 1383^a
ces (y esto por efecto de la riqueza, del vigor físico, de los mu-
chos amigos, del poder), ni los que piensan haber sufrido ya
todas las desgracias y se han vuelto indiferentes ante el futuro,
como, en adelante, los que son molidos a palos; sino que es pre- 5
ciso que subsista alguna esperanza de salvación acerca de aquello
por lo que se lucha. Y lo prueba el hecho de que el temor hace
reflexionar, y nadie reflexiona acerca de situaciones desesperadas.
De suerte que es preciso disponerlos así, cuando sea mejor que
teman, [haciéndoles ver] que su condición los expone a sufrir
algún mal, pues también otros más poderosos lo sufrieron, y 10
mostrarles que sus semejantes lo están sufriendo o lo han sufri-
do, y de quienes no creían, y aquello que y cuando no creían.

Πολιτικά 8. 7, 1341b32-1342a16

Y, puesto que aceptamos la división de los cantos tal como la
hacen algunos de los que se dedican a la filosofía, según los
cuales unos son éticos, otros prácticos y otros entusiásticos, y
señalan la distinta naturaleza de las melodías adecuadas a cada 35
uno de estos tipos, una para cada clase; y, puesto que decimos
que se debe usar la música no por una sola utilidad, sino a causa
de varias (debe usarse, en efecto, para la educación y la purga-
ción — a qué llamamos purgación, ahora [lo decimos] simple-
mente, pero lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética
con más claridad —, y en tercer lugar para la diversión, es decir, 40

1342^a πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαισιν),
 φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν
 αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν
 παιδείαν ταῖς ἡθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χει-
 ρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ
 5 γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν
 πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον,
 οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. καὶ γὰρ ὑπὸ
 ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν
 10 ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιά-
 ζουσιν τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυ-
 χόντας καὶ καθάρσεως.

Ταῦτό δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν
 καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως πα-
 θητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων
 ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι
 15 μεθ' ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέ-
 χει χαρὰν ἀβλαβῇ τοῖς ἀνθρώποις.

para el relajamiento y para el descanso de la tensión), es claro
 que se deben usar todas las melodías, pero no todas del mismo 1342^a
 modo, sino que para la educación deben usarse las más éticas,
 y para que las oigan otros ocupados en trabajos manuales, las
 prácticas y las entusiásticas. Pues la pasión que en algunas almas 5
 ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el
 menos y en el más, por ejemplo la compasión y el temor, y tam-
 bién el entusiasmo. Pues también por este movimiento están
 poseídos algunos; y vemos que éstos, en virtud de los cantos
 sagrados, cuando usan los que ponen fuera de sí al alma, quedan 10
 como si hubieran obtenido medicación y purgación.

Pues bien, esto mismo les sucederá también necesariamente
 a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cual-
 quier pasión, y a los demás en la medida en que a cada uno le
 acometa alguno de tales accesos, y todos experimentarán cierta
 purgación y sentirán alivio junto con placer. Y de modo seme- 15
 jante también los cantos catárticos proporcionan a los hombres
 alegría inocua.

SIGLO XVI

1. BARTOLOMEO LOMBARDI y VINCENZO MAGGI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* (1550), pág. 98 (cit. por B. Weinberg, pág. 408, n. 93):

a) «longe igitur melius est misericordiae et terroris interventu expurgare animum ab Ira, qua tot neces fiunt: ab Avaritia, quae infinitorum pene malorum est causa: a Luxuria, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur. His itaque rationibus haudquaquam dubito, Aristotelem nolle Tragoediae finem esse animam humanam a terrore, misericordiaeve expurgare; sed his uti ad alias perturbationes ab animo removendas; ex quarum remotione animus virtutibus exornatur. Nam ira, verbi gratia, depulsa, succedit mansuetudo...»

b) MAGGI, comentando *Poética* 1462b3, dice, *Ibid.*, pág. 299 (Weinberg, pág. 409, n. 96):

«his enim in verbis Aristoteles dicere videtur, poetae munus esse voluptatem afferre, eamque poeticae finem statuere. Verum cum in Tragoediae definitione dicatur quod, interventu misericordiae et terroris, animum perturbationibus expurgat: igitur huiusmodi expurgatio finis, non autem voluptas statuenda erit... rei eiusdem multi possunt esse fines, quorum alter altero magis intenditur. Concedimus enim poetas scopum habere voluptatem inducere, magis tamen virtutibus exornando prodesse velle».

2. GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINTIO, *Discorsi intorno al comporre delle comedie, et delle tragedie* (1554), pág. 219 (Weinberg, pág. 441, n. 43):

«la Tragedia coll'horrore, et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbationi, nelle quali sono incorse le persone tragiche».

1. a) «es, pues, mucho mejor, por medio de la misericordia y el terror, expurgar el ánimo de la ira, por la cual tantos homicidios se cometen; de la avaricia, que es causa de casi infinitos males; de la lujuria, en cuyo obsequio se perpetran con gran frecuencia crímenes nefandísimos. Así, pues, estas razones me convencen de que Aristóteles no quiere que el fin de la tragedia sea expurgar el alma humana del terror o de la misericordia, sino usar de éstos para remover del ánimo otras perturbaciones; con cuya remoción el ánimo se adorna de virtudes. Pues, expulsada, por ejemplo, la ira, ocupa su lugar la mansedumbre...»

b) «pues Aristóteles, en estas palabras, parece decir que la misión del poeta es causar placer y que el placer es el fin de la poética. Mas, como en la definición de la tragedia se dice que, por medio de la misericordia y el terror, expurga el ánimo de perturbaciones, habrá que establecer como fin esta expurgación y no el placer... de una misma cosa puede haber muchos fines, pero se tiende más a uno que a otro. Y así concedemos que los poetas tienen como meta causar placer, pero más aún desean ser útiles a los hombres adornándolos con virtudes».

2. «la tragedia, con el horror y la compasión, mostrando aquello de lo que debemos huir, nos purga de las perturbaciones en que han incurrido los personajes trágicos».

3. *Contestación del mismo a una carta de Speroni* (1558), llamada en el Catálogo de la Vaticana *Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii* (Ms. Vat. Lat. 6528, fol. 231; Weinberg, pág. 927, n. 28):

[Giraldi se pregunta] «utrum animum a misericordia et terrore liberet [tragoedia], vel horum auxilio ab his perturbationibus quas perpessi sunt ii, qui in tragoedia introducuntur, expurgentur. [No contesta.]

4. PIETRO VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (1560, pág. 56; cit. por Weinberg, pág. 464, n. 86):

«...Aristoteles iudicat motus hos temperatos esse utiles: veruntamen, quia aliquando ita effunderentur, ut nulla vi reprimi possent, opus esse huic malo remedium adhibere: remedium autem esse, si quis antea ipsos purget... Hoc vero praeclare facere tragoediam, quae modum adhibet omnibus perturbationibus... ipsa enim... curat impetum exultantiamque perturbationum omnium ope duarum, quas factis, quae in scenam inducit, excitat moderaturque, id est misericordiae et metus».

5. GIOVANNI BATTISTA PIGNA, *Poetica Horatiana* (1561), pág. 76 (Weinberg, pág. 467, n. 96):

«[tragoedia] non purgat quia cautiores evadamus, et permotiones illae nos humanae vitae calamitatem edoceant, et superbiam nostrae premant. Sed quia dum illo attrahimur spectaculo, aegra mens reficitur, et cessat a duris cogitationibus, ita ut animus omni solitudine exuatur, itaque purgetur».

6. BARTOLOMEO MARANTA (Conferencias o esbozos de conferencias, 1563-1564) (Ms. Ambr. R. 118 Sup., fol. 110; Weinberg, pág. 489, n. 25):

«δύναμιν hoc loco non puto referri ad finem poeticae artis, qui est ut expurget a vitiis animos hominum».

3. «si [la tragedia] libera el ánimo de la misericordia y el terror, o con el auxilio de éstos se expurgan de las perturbaciones que han sufrido los personajes de la tragedia».

4. «Aristóteles juzga que estas emociones, moderadas, son útiles. Pero que, como a veces podrían desbordarse de tal modo que ninguna fuerza pudiera reprimirlas, es necesario poner remedio a este mal; y que el remedio consiste en purgarlas de antemano... Y que esto lo hace de manera insigne la tragedia, que mitiga todas las perturbaciones... pues cura la violencia y el exceso de todas las perturbaciones por medio de dos que excita y modera con los hechos que pone en escena, es decir, por medio de la misericordia y del miedo».

5. «[la tragedia] no purga porque nos hagamos más cautos y aquellas emociones nos enseñen la calamidad de la vida humana y repriman la soberbia de la nuestra, sino porque, mientras nos atrae aquel espectáculo, nuestra mente enferma se repone y abandona sus duros pensamientos, de suerte que el ánimo se despoja de toda inquietud, y así se purga».

6. «No creo que δύναμιν se refiera aquí al fin de la poética, que es purgar de vicios los ánimos de los hombres».

7. LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570:

a) (pág. 505; Weinberg, pág. 506, n. 65): [Según Castelvetro, Aristóteles ve el fin de la poesía en el placer] «et se pure le concede alcuno giovamento, gliele concede per accidente, come è la purgatione dello spavento et della compassione per mezzo della tragedia».

b) (pág. 299; Weinberg, pág. 506, n. 66): «Aristotele intese per la voce ἡδονήν la purgatione et lo scacciamento dello spavento et della compassione dagli animi humani...»

Y en sus *Chiose intorno al libro del Commune di Platone*, obra de la misma época que la *Poetica*, pero publicada por vez primera en las *Opere varie critiche* de 1727 (págs. 215-216; Weinberg, pág. 511, n. 74), dice:

c) «...E perciò diceba Aristotele che la Tragedia, con le paure e con le ingiustizie, scacciava le paure e le ingiustizie dal cuore de gli uomini ascoltanti». («Le ingiustizie» está aquí por «la compassione».)

d) (*Ibid.*, págs. 226-227; Weinberg, 511, n. 75): «Forse Aristotele... disse che la Tragedia purgava quelle medesime affezioni con quelle medesime affezioni».

8. NICASIUS ELLEBODIUS (Nicaise Van Ellebode), *In Aristotelis librum de Poetica paraphrasis* (Ms. R. 123 Sup., Bibl. Ambrosiana, h. 1572), fols. 72-72v. (Weinberg, pág. 521, n. 93):

a) «facit enim [tragoedia] ut duae affectiones importunae, misericordia et timor, quae avocant a fortitudine animum, et ad muliebrem ignaviam abjiciunt, temperentur et definita animi moderatione gubernentur».

b) Y en los fols. 77-77v.: «est autem munus tragoediae, per miserationem et timorem has ipsas affectiones ex animo abstergere».

7. a) «y si, no obstante, le concede alguna utilidad, se la concede accidentalmente, como sucede con la purgación del espanto y de la compasión por medio de la tragedia».

b) «Aristóteles entendió por ἡδονήν la purgación y la expulsión del espanto y de la compasión fuera de los ánimos humanos».

c) «...Y por eso decía Aristóteles que la Tragedia, con los miedos y con las injusticias, expulsaba los miedos y las injusticias del corazón de quienes la escuchaban».

d) «Quizá Aristóteles... dijo que la Tragedia purgaba aquellas mismas afecciones con aquellas mismas afecciones».

8. a) «pues [la tragedia] hace que dos afecciones importunas, la misericordia y el temor, que apartan el ánimo de la fortaleza y lo rebajan a mujeril pusilanimidad, se templen y sean gobernadas con la precisa moderación del ánimo».

b) «es función de la tragedia, mediante la miseración y el temor, borrar del ánimo estas mismas afecciones...»

9. AGNOLO SEGNI, Seis conferencias en la *Accademia Fiorentina* (1573) (Ms. Laur. Ashb. 531, fols. 83-83v.; Weinberg, pág. 303, n. 12):

a) «Habbiamo esplicati piu fini de la poesia, la favola come forma et anima, et fine del altre parti: il mover gli affetti et il purgare come operazioni del tutto: gli affetti mossi et la purgazione, fini come opere che rimangano fatte: ...et perche ancora l'opere de le operazioni sono fine et la purgazione è fine de gli affetti mossi inanzi: seguita che de la poesia et del poema il fine vero et ultimo è la purgazione degli animi nostri da loro affetti, come noi dicevamo disopra secondo Ar.^o, et intendo sempre per questo nome purgazione, non l'operazione del purgare la quale è ne lo agente, ma quella del paziente et del soggetto purgato».

En 1581, Segni refundió las seis conferencias en cuatro. Y en el nuevo texto dice de la purgación:

b) «à fine di purgare gli animi humani da' loro affetti, et dalle passioni nocive» (*Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica*, pág. 54; Weinberg, pág. 309, n. 23).

10. GIULIO DEL BENÈ, Conferencia pronunciada ante los Alterati en 1574 y titulada *Che la favola de la comedia vuole esser honesta et non contenere mali costumi* (Ms. BNF Magl. IX, fol. 55v.; Weinberg, pág. 538, n. 135):

«la tragedia muove timore et la misericordia ne' petti delli auditori, per questi medesimi liberare et purgarli da questi medesimi affetti di timore et di misericordia...»

11. SPERONE SPERONI, en su *Apologia dei dialogi*, que quizá debe fecharse en 1574-1575 (Weinberg, pág. 542) (*Opere*, 1740, I, págs. 355-356; Weinberg, pág. 543, n. 144):

«Aristotile... soggiunse...: *ut purgemur ab huiuscemodi...* il qual vuol dire che nell'aspetto della tragedia si purgò l'uomo di due affetti non molto utili a' cittadini, ciò sono orrore e commiserazione...»

9. a) «Hemos explicado más fines de la poesía, la fábula como forma y alma, y fin de las otras partes: el mover los afectos y el purgar como operaciones del todo: los afectos movidos y la purgación, fines como obras que quedan hechas: ... y porque también las obras de las operaciones son fin y la purgación es fin de los afectos movidos antes: se sigue que de la poesía y del poema el fin verdadero y último es la purgación de nuestros ánimos de sus afectos, como decíamos arriba según Aristóteles, y entiendo siempre por este nombre de purgación no la operación de purgar que está en el agente, sino la del paciente y del sujeto purgado».

b) «a fin de purgar los ánimos humanos de sus afectos y de las pasiones nocivas».

10. «la tragedia mueve temor y misericordia en los pechos de los oyentes para liberar a éstos mismos y purgarlos de estos mismos afectos de temor y de misericordia...»

11. «Aristóteles... añadió... *ut purgemur ab huiuscemodi...* lo cual quiere decir que, viendo la tragedia, se purgó el hombre de dos afectos no muy útiles a los ciudadanos, que son el horror y la conmiseración».

12. ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile* (1575):

a) Págs. 101-103; Weinberg, pág. 546, n. 151: «...in cosa alcuna non si son tanto affatigati i Filosofi per render tranquillo l'animo, quanto in cercar di purgarlo da quegli affetti... col mezzo della compassione et del terrore et timore... vedendo noi gli acerbi casi et gli infelici accidenti... veniamo, in veder queste cose, à moderar le nostre speranze; et per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le allegrezze...»

b) Pág. †† 7 (Weinberg, pág. 545, n. 150) amplía la lista de pasiones: «...se recitarsi in scena veggiamo horribili avvenimenti tragici, vien per questo à mancar' in noi gran parte dell' insolentia, della temerità, dell' arrogancia, dell' audacia et superbia nostra. Et vedendo le miserie et li pericoli à che son sottoposti... quegli ancora che per la potentia et grandezza soglion' esser felici... veniamo à moderare il dolore negli infortunii... Vien parimente à mitigarsi l'ira, l'invidia, et gli altri affetti che dal non ben conoscere l'instabilità della fortuna... fomento ricever sogliono».

13. GIROLAMO FRACCHETTA, *Dialogo del furore poetico* (1581), pág. 92 (Weinberg, pág. 59, n. 30):

[Aristóteles asigna a la poesía el único fin del placer, nunca el de la instrucción. ¿Por qué, entonces, incluye la purgación, con su finalidad pedagógica, en la definición de la tragedia?] «ciò fà perche egli fu sempre vago di contradire a Platone, intanto che si può dir per poco, ch'egli sia andato alle volte limosinando et accattando le occasioni. La onde veggendo ch'egli divieta nella sua Republica le cose de poeti horribili et compassionevoli, perciò che a suo parere ci fanno paurosi et pieni di misericordia, et conseguentemente di stremo et povero cuore, et volendol di ciò ripigliare, disse, in definendo la tragedia, che ella per la compassione, et per lo spavento, ci libera l'animo da cotai passioni».

12. a) «en nada se han fatigado tanto los filósofos para tranquilizar el ánimo como en tratar de purgarlo de aquellos afectos... por medio de la compasión y del terror y temor... viendo nosotros los casos acerbos y los desgraciados accidentes... venimos, al ver estas cosas, a moderar nuestras esperanzas; y, por la vanidad que vemos en ellas, templamos también las alegrías...»

b) «...si vemos representar en la escena horribles acontecimientos trágicos, desaparece entonces de nosotros gran parte de nuestra insolencia, de nuestra temeridad, de nuestra arrogancia, de nuestra audacia y soberbia. Y viendo las miserias y los peligros a que se ven sometidos... incluso aquellos que por su poder y grandeza suelen ser felices... llegamos a moderar el dolor en los infortunios... Llega igualmente a mitigarse la ira, la envidia y los demás afectos que por no conocer bien la inestabilidad de la fortuna... suelen acrecentarse».

13. «Hace esto porque siempre estuvo ansioso de contradecir a Platón, hasta tal punto que casi se puede decir que anduvo a veces mendigando y pidiendo prestadas las ocasiones. Por eso, viendo que Platón prohíbe en su República las cosas horribles y lastimosas de los poetas, porque a su parecer nos hacen miedosos y llenos de misericordia, y consiguientemente de corazón temeroso y pobre, y queriendo refutarlo en esto, dijo, al definir la tragedia, que ésta, por la compasión y por el espanto, nos libera el ánimo de tales pasiones».

14. FILIPO FIGAFFETTA, Carta de 1585 (Ms. Ambrosiana R. 123. Sup., fols. 324v.-25; Weinberg, pág. 944, n. 62).

«Hor essendo l'uffitio della Tragedia il commovere negli animi de spettatori... la misericordia et l'horrore... et mediante cotal avvenimento (secondo Aristotile) purgare gli animi, e rimoverli dalle passioni, cioè dall'odio, dall'ira stabile, e dalla brama della vendetta...»

15. ANTONIO RICCOBONI, *Poetica Antonii Riccoboni poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetri captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele ars comica*, 1585, pág. 5 (Weinberg, pág. 605, n. 72):

«Etenim Tragoedia per se adducit homines ad misericordiam et metum... Nam per consuetudinem misericordiae et terroris, [spectatores] perpurgant misericordiam et terrorem, id est, temperant et moderantur...»

16. SCIPIONE GENTILI, *Annotationi sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso*, 1586, pág. 3 (Weinberg, pág. 315, n. 32):

«...il vero e dritto fine del poeta non è altro che di giovare inserendo le virtù, e sterpando gli vitij dagli animi de' cittadini. Il che consegue col purgarli di quelle passioni che gran parte dalle cose avverse nascono e dipendono. La quale purgatione fu etiandio cognosciuta e lodata da Platone, dimandandola *καθαρμόν*, per tacere di Aristotile, il quale la mise nella definitione della Tragedia, come per causa finale di essa propriamente».

17. BATTISTA GUARINI, *Il Verrato*, 1588, pág. 22v. (Weinberg, pág. 658, n. 49):

[Los efectos de la purgación operada por la tragedia son como los que consiguen los médicos] «i quali quand'essi vogliono purgare, pogniam caso la colera, non è fin loro di spegnerla, ò diradicarla in tutto dal corpo humano... ma di levarne sol quella parte che... corrompe la simetria degli humori, onde poi nasce la 'nfermità. Non purga dunque il Poema Tragico gli affetti suoi alla stoica nō, spiantandoli affatto da nostri cuori, ma moderandoli et riducendoli à quella temperie che può servire all' habito virtuoso... Han dunque bisogno questi due affetti d'esser purgati, cioè ridotti à virtuoso temperamento, et questo fa la Tragedia».

14. «Ahora bien, siendo el oficio de la tragedia conmover en los ánimos de los espectadores... la misericordia y el horror... y mediante tal acontecimiento (según Aristóteles) purgar los ánimos y apartarlos de las pasiones, esto es del odio, de la ira estable, y del deseo de venganza...»

15. «La tragedia, en efecto, por sí misma induce a los hombres a misericordia y miedo... Pues por la costumbre de la misericordia y del terror, [los espectadores] purgan la misericordia y el terror, es decir, los templan y moderan».

16. «...el verdadero y propio fin del poeta no es sino aprovechar introduciendo las virtudes, y extirpando los vicios de los ánimos de los ciudadanos. Y esto lo consigue purgándolos de aquellas pasiones de las cuales nacen y dependen muchas de las cosas adversas. Esta purgación fue ciertamente conocida y alabada por Platón, que la llamó *καθαρμόν*, para no hablar de Aristóteles, que la puso en la definición de la tragedia, como verdadera causa final de ésta».

17. «los cuales [los médicos], cuando quieren purgar, pongamos por caso, la bilis, no se proponen suprimirla o erradicarla totalmente del cuerpo humano... sino quitarle sólo aquella parte que destruye el equilibrio de los humores, de donde luego nace la enfermedad. Así, pues, el Poema Trágico no purga, no, sus afectos a la estoica, arrancándolos totalmente de nuestros corazones, sino moderándolos y reduciéndolos a la temperie que puede servir al hábito virtuoso... Tienen, pues, estos dos afectos necesidad de ser purgados, es decir reducidos a virtuosa templanza, y esto hace la Tragedia».

18. LOPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, 1596 (cit. por la ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1953):

«Tragedia es imitación de acción graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suaue, la qual contiene en sí las tres formas de imitación, cada vna de por sí, hecha para limpiar las passiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo» (II, pág. 307. [Se ve que no traduce a Aristóteles directamente]).

[Explica lo de «para limpiar las passiones del ánimo» [sic] del modo siguiente]: «y es el fin este vniuersal de la poética, a la qual vniuersal obra particulariza con el instrumento; porque ninguna especie de poética vsa de miedo y misericordia para quietar los ánimos como la trágica, q[ue], aunque en el quietar los ánimos conuiene con la épica, pero ésta no obra tanto esta acción como la trágica, la qual, poniendo personas viuas delante, mueue mucho más a miedo y co[m]passión, y, por la causa misma, quieta mucho más» (*Ibid.*, pág. 311).

«y las passiones son vnas disposiciones que perturban al hombre, por las quales ni es malo ni bueno, porque son naturales y inuoluntarias» (*Ibid.*, págs. 311-312).

«passiones y afectos o perturbaciones del alma son: ira, miedo, tristeza, co[m]passión y otras así. A éstas dixo Galeno enfermedades del ánimo, y aun hizo vn libro de su cura» (*Ibid.*, pág. 312).

[Pregunta el Pinciano] «cómo vna acción puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras perturbaciones. Y desseo saber qué son essas perturbaciones que la tragedia limpia.

Vgo: Todas.

Pinciano: ¿Y al miedo y compassión?

Vgo: Las primeras.

Pinciano: Pues ahí está mi mayor dificultad. ¿Cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor? Por ventura

es esta acción de clauo que, con vno, se saca el otro, o de sacamolero que, con vn dolor, quita otro?

Esso mismo, dixo Vgo, porque, con el ver vn Príamo, y vna Ecuba, y vn Héctor, y vn Vlyses tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezca[n] semejantes cosas y desastres; y, aunque por la compassión de mirarl[as] co[n] sus ojos en otros se compadece y teme, esta[n]do presente la tal acción, mas, después, pierde el miedo y temor con la experiencia del auer mirado tan horre[n]dos actos, y haze reflexión en el ánimo; de manera q[ue], alabando y magnificando al que fué osado y sufrido, y vituperando al que fué cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte q[ue] antes; y de aquí luego sucede el librarse de la conmisericordia, porque la persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la agena, y de la agena miseria no sentirá compassió[n] tanta. Esto se prueua en el sexo femenino, el qual, como es débil y enfermo para sufrir, lo es también para resistir a la co[m]passión.

Y el P[inciano] ento[n]ces: Pues yo auía oydo dezir q[ue] era virtud gra[n]de el ser vna persona co[m]passiua.

F[adrique] respo[n]dió: Si lo dexa de ser por falta de sentir, falta es muy grande, mas de la manera q[ue] Vgo dize, es muy gran prudencia, y aun virtud adquisita, necessarissima para los hombres y mugeres, porque de la ternura y compassión demasiada vemos muchos inconuenientes, y de la fortaleza, en esta forma, ningunos o pocos.

Sí, señor, Vgo dixo, que el rey muy tierno, y el juez muy muelle, y el padre familias muy blando harán vna política y vna economía muy tierna, muelle y bla[n]da; y aun el hombre que en las cosas de su cuerpo fuere así, será vn hombre muelle, mal héctico y acostumbrado. Entero y no muy compasiuo co[n] uiene sea el hombre; y esta entereza se gana con la tragedia, como dicho tengo, particularmente más que en la épica ni histórica, por causa de la acción» (*Ibid.*, 313-316).

19. FRANCESCO BUONAMICI, *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*, 1597, pág. 34 (Weinberg, pág. 692, n. 103):

«l'animo si purga, trahendo le soverchie passioni, o correggendole con le contrarie, et la malinconia con la musica, col riso, et l'insolenza ne' prosperi advenimenti della fortuna, con lo spavento et con la misericordia... col risò ci purga la commedia; con la compassione, la tragedia...»

SIGLO XVII

20. PIERRE CORNEILLE, *2^e discours sur le poème dramatique; Œuvres*, t. I, págs. 52-53 (cit. por R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, págs. 75-76):

«Nous avons pitié... de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil quand nous le voyons souffrir à nos semblables... La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous, cette crainte au désir de l'éviter, et ce désir à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons».

21. JEAN RACINE escribió al margen de su ejemplar de la edición comentada de la *Poética* por Pietro Vettori (cf. supra, n.º 4):

[La tragédie] «excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessive et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison» (t. V, pág. 477, de la ed. Mesnard de las obras de Racine, cit. por J. Hardy, *Aristote, Poétique*, pág. 20, n. 1).

22. JOHN MILTON, Preface to *Samson Agonistes* (cit. por S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.^a ed., reimpresión de Dover Publications, New York, 1951, págs. 247-248):

«Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems; therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and

19. «el ánimo se purga desechando las pasiones excesivas, o corrigiéndolas con las contrarias: la melancolía, con la música, con la risa; la insolencia en los sucesos prósperos de la fortuna, con el espanto y la misericordia... con la risa nos purga la comedia; con la compasión, la tragedia...»

20. «Sentimos compasión... de aquellos a quienes vemos sufrir una desgracia que no merecen, y tememos que nos suceda otra igual cuando vemos que la sufren nuestros semejantes... La compasión por una desgracia en que vemos caer a nuestros semejantes nos lleva al temor de otra parecida para nosotros; este temor, al deseo de evitarla, y este deseo, a purgar, moderar, rectificar e incluso desarraigar en nosotros la pasión que, a nuestros ojos, sumerge en la desgracia a las personas de cuya suerte nos dolemos».

21. «[La tragedia] excitando el terror y la compasión, purga y templa este tipo de pasiones. Es decir que, moviendo estas pasiones, les quita lo que tienen de excesivo y de vicioso, y las reduce a un estado de moderación conforme a la razón».

22. «La tragedia, tal como antiguamente se componía, ha sido tenida siempre por el más grave, moral y provechoso de todos los poemas; por lo cual dijo Aristóteles de ella que, excitando

fear, or terroure, to purge the mind of those and suchlike passions; that is to temper or reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physick, things of melancholick hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours».

23. NICOLAS BOILEAU, *Correspondance entre... et Brossette*, pág. 536 (cit. por R. Bray, o. c., pág. 76. Es Brossette quien, en sus *Mémoires*, expone la siguiente opinión de Boileau):

«Il faut supposer comme vrai que les plus touchantes et les principales des passions tristes sont la terreur et la pitié. C'est donc en excitant ces deux passions que la tragédie peut rendre gai un homme qui était triste, c'est-à-dire le purger de sa tristesse. Un homme triste... écoute bien plus volontier des choses qui lui paraissent tristes... qu'il n'écoute des choses gaies... Or en écoutant ces choses pitoyables, il prend intérêt, il prend part insensiblement aux événements que lui présente la tragédie, et ces passions nouvelles qu'elle excite en lui, chassent les autres passions... qui y causaient la tristesse: ainsi les passions tristes de la tragédie ont le pouvoir de nous purger de semblables passions».

24. ANDRÉ DACIER (cit. por E. de Sousa, *Aristóteles, Poética*, pág. 121):

«La tragédie est donc une imitation... qui... par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables».

SIGLO XVIII

25. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Acht und siebenzigstes Stück, en *Sämmtliche Schriften*, herausgegeben von Karl Lachmann. Auf's Neue durchgesehen und vermehrt von Wendelin von Maltzahn. Siebenter Band, Leipzig, 1854, páginas 329-330:

«Wenn Aristoteles behauptet, dass die Tragödie Mitleid und Furcht erzeuge, um Mitleid und Furcht zu reinigen... nach den

la compasión y el temor, o terror, tenía poder para purgar el ánimo de estas y otras pasiones semejantes; es decir, para templarlas o reducirlas a justa medida, con una especie de deleite, producido al leer o ver esas pasiones bien imitadas. Y la Naturaleza misma no deja de hacer buena la afirmación del Filósofo en sus propios efectos; por ejemplo, en medicina, cosas de índole y calidad melancólica se usan contra la melancolía, ácido contra ácido, sal para eliminar humores salados».

23. «Hay que suponer como verdadero que las más emocionantes y las principales entre las pasiones tristes son el terror y la compasión. Por consiguiente, excitando estas dos pasiones es cómo puede la tragedia tornar alegre a un hombre que estaba triste, es decir, purgarlo de su tristeza. Un hombre triste... escucha mucho más gustoso cosas que le parecen tristes... que cosas alegres... Pues bien, escuchando estas cosas dignas de compasión, se interesa, toma parte insensiblemente en los acontecimientos que le presenta la tragedia, y estas pasiones nuevas que la tragedia excita en él expulsan a las otras... que le causaban la tristeza; así, las pasiones tristes de la tragedia tienen el poder de purgarlos de pasiones semejantes».

24. «La tragedia es, pues, una imitación... que... por medio de la compasión y del terror, lleva a término en nosotros la purgación de este tipo de pasiones, y de todas las otras semejantes».

25. «Si Aristóteles afirma que la tragedia suscita compasión y temor para purgar la compasión y el temor... según las distin-

verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe, muss der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen, 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige... Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, dass jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schliesst. Da nemlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bey jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich disseite und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids».

26. CHARLES BATTEUX, *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, 1771 (cit. por J. Hardy, o. c., pág. 21):

«La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est plus qu'un plaisir sans mélange de peine, χαράν ἀβλαβή, parce que malgré l'illusion du théâtre, à quelque

tas combinaciones de los conceptos que aquí intervienen, quien quiera agotar el sentido de las palabras de Aristóteles tiene que mostrar por partes cómo puede purgar y purga realmente 1. la compasión trágica a nuestra compasión, 2. el temor trágico a nuestro temor, 3. la compasión trágica a nuestro temor, y 4. el temor trágico a nuestra compasión... Pues quien se haya esforzado en comprender recta y totalmente la purgación aristotélica de las pasiones, hallará que cada uno de aquellos cuatro puntos encierra en sí un caso doble. Como, en efecto, para decirlo brevemente, esta purgación no consiste sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas, y como en toda virtud, según nuestro Filósofo, se halla a un lado y a otro un extremo, entre los cuales está ella: si la tragedia ha de transformar nuestra compasión en virtud, tiene que ser capaz de purgarnos de ambos extremos de la compasión; lo cual ha de entenderse también del temor. La compasión trágica, en orden a la compasión, tiene que purgar no sólo el alma del que siente demasiada compasión, sino también la de quien siente demasiado poca. El temor trágico, en orden al temor, tiene que purgar no sólo el alma del que no teme lo más mínimo absolutamente ninguna desgracia, sino también la de aquel a quien atemoriza cualquier desgracia, incluso la más lejana, incluso la más improbable. Asimismo la compasión trágica, en orden al temor, tiene que gobernar al que tiene demasiado y al que tiene demasiado poco; lo mismo que, a su vez, tiene que hacer el temor trágico, en orden a la compasión».

26. «La tragedia nos proporciona el terror y la compasión que nos agradan, y les quita ese grado excesivo o esa mezcla de horror que nos desagrade. Aligera la impresión o la reduce al grado y a la especie en que ya no es más que un placer sin mezcla de dolor, χαράν ἀβλαβή, porque, a pesar de la ilusión

degré qu'on la suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie...»

SIGLO XIX

27. SAMUEL H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1894 (cit. por la 4.ª ed., reimpr. de Dover Publications, New York, 1951, págs. 272-273):

«Tragedy, as it has been here explained, satisfies a universal human need. The fear and pity on and through which it operates are not, as some have maintained, rare and abnormal emotions. All men, as Aristotle says (*Pol.* V. 7, 1342a5-7), are susceptible to them, some persons in an overpowering measure... The Greeks, from temperament, circumstances, and religious beliefs, may have been more sensitive to their influence than we are, and more likely to suffer from them in a morbid form. Greek tragedy, indeed, in its beginnings was but a wild religious excitement, a bacchic ecstasy. This aimless ecstasy was brought under artistic law. It was ennobled by objects worthy of an ideal emotion. The poets found out how the transport of human pity and human fear might, under the excitation of art, be dissolved in joy, and the pain escape in the purified tide of human sympathy».

SIGLO XX

28. J. HARDY, *Aristote. Poétique*. Texte établi et traduit par... Quatrième édition, Paris, 1965, pág. 22:

«La conception de la *catharsis* dérive d'une conception plus générale, et qui par Platon remonte à Démocrite, d'un traitement homœopathique, ὁμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Il consiste pour la tragédie, à traiter le tempérament plus ou moins émotif du spectateur par des émotions provoquées. De la même façon, dans les cultes orgiastiques, l'enthousiasme provoqué par les danses rituelles guérissait de l'enthousiasme religieux envoyé par le dieu».

del teatro, en cualquier grado que la supongamos, el artificio cala y nos consuela cuando la imagen nos aflige, nos tranquiliza cuando la imagen nos aterra...»

27. «La tragedia, tal como se ha explicado aquí, satisface una necesidad humana universal. El temor y la compasión sobre los que y mediante los cuales opera, no son, como han sostenido algunos, emociones raras y anormales. Todos los hombres, como dice Aristóteles (*Pol.* V. 7, 1342a5-7), están expuestos a ellas, y algunas personas en medida abrumadora... Los griegos, por temperamento, circunstancias y creencias religiosas, pueden haber sido más sensibles que nosotros a su influjo, y más propensos a sufrir por ellas en forma morbosa. La tragedia griega, por cierto, en sus comienzos era simplemente una violenta excitación religiosa, un éxtasis báquico. Este éxtasis desatentado fue sometido a ley artística. Fue ennoblecido por objetos dignos de una emoción ideal. Los poetas hallaron el modo de que el transporte de la compasión humana y del temor humano pudiera, bajo el impulso del arte, resolverse en alegría, y el dolor desembocar en la corriente purificada de la simpatía humana».

28. «La concepción de la *catarsis* deriva de una concepción más general, y que a través de Platón se remonta a Demócrito, de un tratamiento homeopático, ὁμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Consiste, para la tragedia, en tratar el temperamento más o menos emotivo del espectador con emociones provocadas. Del mismo modo, en los cultos orgiásticos, el entusiasmo provocado por las danzas rituales curaba del entusiasmo religioso enviado por el dios».

29. A. ROSTAGNI, *Poetica di Aristotele*, 2.^a ed., Torino, 1945, pág. XLV:

«In realtà la catarsi musicale, con cui quella poetica si identifica, è da Aristotele presentata come una operazione tra medica ed orgiastica mediante la quale gli uomini trovano sfogo alle loro passioni e, in conseguenza di ciò, si sentono alleggeriti ed allietati».

30. MANARA VALGIMIGLI, *Aristotele. Poetica. Introduzione, Traduzione, Commento di...* Terza edizione riveduta. Bari, 1946, páginas 40-41:

«Dice la definizione che la tragedia, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν, cioè di sollevare e purificare l'animo da codeste passioni (6, 1449b27). Dunque catarsi è piacere, è sfogo, è sollievo, è liberazione: sollievo da quel terrore che stringeva e mordeva il cuore nella trepida attesa della catastrofe; sfogo di quella pietà che, rattenuta dapprima e come raggelata tra le ombre dell'oscuro destino, rompe ora e trabocca di fronte alla catastrofe irreparabile... e come i personaggi veggono ormai ciascuno nettamente il corso fatale della propria vita, così in noi si fa una luce nuova e lo spirito si ricompone. E così catarsi è anche chiarificazione e purificazione: è il ritorno dell'anima dalla incertezza alla certezza, dalla non conoscenza alla conoscenza, dalla oscurità alla luce, dal turbamento all'ordine e all'equilibrio».

31. W. SCHADEWALDT (cit. por E. de Sousa, *Aristóteles. Poética*, pág. 122):

«Und so gehört für ihn (i. e. Aristoteles) zur Tragödie... dass schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung darin besteht, dass die eine spezifische Lustform im Zuschauer auflöst: die Lustform, die entsteht, wenn die Tragödie durch die Elementarempfindungen vom Schauer und Jammer hindurch im Endeffekt die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt...»

29. «En realidad, la catarsis musical, con la que se identifica la catarsis poética, es presentada por Aristóteles como una operación entre médica y orgiástica, mediante la cual los hombres hallan desahogo para sus pasiones y, en consecuencia, se sienten aligerados y alegres».

30. «Dice la definición que la tragedia, mediante una serie de casos que suscitan compasión y terror, produce τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν, es decir, alivia y purifica el ánimo de tales pasiones (6, 1449b27). Por consiguiente, la catarsis es placer, es desahogo, es alivio, es liberación: alivio de aquel terror que atenazaba y mordía el corazón en la temblorosa espera de la catástrofe; desahogo de aquella compasión que, retenida antes y como congelada entre las sombras del oscuro destino, rompe ahora y rebosa frente a la catástrofe irreparable... y así como los personajes ven ahora cada uno claramente el curso fatal de su propia vida, así en nosotros se enciende una luz nueva y el espíritu se restablece. Y así la catarsis es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz, desde la turbación al orden y al equilibrio».

31. «Y así corresponde, según él [Aristóteles], a la tragedia... que, en definitiva, su poder y su actuación consisten en suscitar en el espectador una forma de placer específica: la forma de placer que surge cuando la tragedia, mediante las sensaciones elementales del terror y la aflicción, produce, en su efecto final, la sensación, placentera y liberadora, de la expulsión de estos afectos y de otros afines».

APÉNDICE II

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE 49b27-28:

δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων
κάθαρσιν

La cláusula adicional a la definición de la tragedia: δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν «per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem» (Riccoboni), «que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (49b27-28), ha dado lugar a discusiones inacabables. Pocos pasajes de la literatura griega habrán suscitado tantas. Ya a fines del siglo xvi Paolo Beni contaba doce interpretaciones distintas, a las que añadió la suya. De la *Bibliografía de la Poética de Aristóteles* elaborada por L. Cooper y A. Gudeman, publicada en 1928, resultaban, según E. de Sousa (pág. 66), mil doscientas setenta y una «posiciones» ante problemas planteados por el opúsculo del Estagirita, entre las cuales no menos de ciento cincuenta se referían a la «catarsis». En el casi medio siglo transcurrido desde entonces se han adoptado otras nuevas.

Entre éstas es notable la de G. F. Else, que traduce así el pasaje en cuestión: «through a course of pity and fear completing the purification of tragic acts which have these emotional characteristics» («que lleva a cabo, por medio de compasión y temor, la purificación de actos trágicos que tienen estas características emocionales»). Y en nota *ad locum* explica: «La novedad crucial de mi interpretación es que la palabra *pathêmatôn*, usualmente traducida por sentimientos ("feelings") o algo semejante, se toma como el plural del término técnico *pathos* (en el sentido que tiene en 59b11; para *pathos* mismo, v. 52b10) y, por tanto, significa «actos trágicos» ("tragic acts")».

La interpretación de Else es, en efecto, novedosa, pero no convincente. Ciertamente que πάθος no sólo en 59b11, sino ya antes,

en 53b18 y 20, y en 54a13, tiene el sentido de «acto trágico» o «lance patético», y que en 52b12 se define como «una acción destructora o dolorosa». Pero en otros pasajes significa indudablemente «pasión», «sentimiento o afecto vehemente». Else mismo traduce en 56b38: τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργήν ἢ ὅσα τοιαῦτα, «the stimulation of feelings (la cursiva es mía) such as pity, fear, anger and the like» («el estimular sentimientos tales como la compasión, el temor, la cólera y otros semejantes»), y en 55a31: οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν, «people in the grip of the passions» («personas dominadas por las pasiones»). En el primero de estos dos pasajes vemos expresamente mencionados como πάθη la compasión y el temor (ἔλεον καὶ φόβον).

Por otra parte, la explicación de Else sobre «la purificación de los actos trágicos» (pág. 98, nota 101) tampoco convence. La «catharsis» sería «una purificación de todo lo que es sucio («filthy») o contaminado («polluted») en el pathos o «acto trágico».... La suciedad («filthiness») es inherente a una intención consciente de matar a un consanguíneo (padre, hermano, etc.). La intención inconsciente, es decir, la que se tiene sin conocer el parentesco —p. e., cuando Edipo mató a Layo sin conocerlo— sería, por consiguiente, una intención «pura», *katharós*. Pero la pureza tiene que ser satisfactoriamente demostrada. Y la *catharsis* sería «el proceso de probar» («the process of proving») que el acto fue puro en aquel sentido. ¿Cómo se prueba esto? Else, basándose en la *Ética Nicomaquea* III 2, 1110b19 y 1111a20, dice que por el remordimiento del autor del delito, mediante el cual se manifiesta que, si éste hubiera conocido la realidad, no habría cometido el crimen. Así, en el *Edipo*, el hecho de que el protagonista se saque los ojos demostraría satisfactoriamente su arrepentimiento. Su ceguera produce una «purificación» del acto trágico y hace a Edipo merecedor de nuestra compasión («makes Oedipus eligible for our pity») y también de nuestro temor («as well as our fear, i. e., our horror»).

Pero en el pasaje en cuestión no se trata de producir en nosotros (espectadores o lectores) la compasión y el temor mediante la «catarsis» o «purificación», sino de producir la catarsis mediante la compasión y el temor (δι' ἑλέου καὶ φόβου παραινουσα τὴν... κάθαρσιν). Además, la compasión y el temor producidos

en el espectador o lector¹ no podrían purificar un acto de otro, es decir, del personaje trágico; tal «purificación» podría ser llevada a cabo, en todo caso, por la compasión sentida por el matador hacia su víctima y por el temor de volver a cometer un acto semejante. Pero aquí, repito, no se trata de los sentimientos del personaje trágico, sino de los que la tragedia debe producir en el espectador o lector.

En mi interpretación de tan discutido pasaje no hay elementos nuevos. Me limito a combinar puntos de vista ya adoptados por traductores y comentaristas del Renacimiento.

Tres son los puntos de posible discusión. Los tres están localizados en las últimas palabras: τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. Puede, en efecto, discutirse el sentido de κάθαρσιν, el de παθημάτων y el de τῶν τοιοῦτων.

1) κάθαρσις es propiamente un término técnico del lenguaje de la medicina. En el *Index Aristotelicus* de Bonitz 354b22-355a32 pueden verse numerosos ejemplos de este uso en las obras de Aristóteles. En este sentido corresponde al lat. *purgatio*, esp. «purgamiento» o «purgación». De este primer sentido fisiológico, que puede extenderse incluso al reino vegetal —aplicado por ejemplo a la poda de las viñas—, se pasa, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de «expiación» o «purificación»; así en el cap. 17 de la *Poética*, 55b15: οἷον ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλέφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως: «como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación». Por último, κάθαρσις se usa, también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también

¹ Que se trata de estos sentimientos lo reconoce Else, pág. 106, nota 138, al hablar de la compasión y el temor aludidos en 56a38: «to be distinguished, of course, from the pity and fear which it is the business of the tragic *pathos*, or of the play as a whole, to arouse in the *spectator* (or reader)» (la cursiva es de Else): «que hay que distinguir, naturalmente, de la compasión y el temor que el *pathos* trágico, o la obra en conjunto, debe suscitar en el espectador (o lector)».

se purgan las pasiones o las afecciones del alma para curarla de sus dolencias.

Es evidente que Aristóteles en este pasaje no se refiere a los humores del cuerpo ni a la purificación de carácter religioso obtenida mediante ceremonias o ritos determinados, sino que usa la palabra analógicamente, en sentido psíquico, con relación a dolencias del alma. En los textos aducidos en el *Apéndice I* puede verse que la mayoría de los intérpretes y comentaristas, al traducir o explicar este pasaje, usan la palabra latina *purgatio* o sus derivados modernos. Así lo hacen casi unánimemente los que se citan del siglo XVI, y unánimemente los cinco del XVII. En los posteriores hay más variedad terminológica. Rostagni subraya incluso la palabra *purificati*. Para los alemanes debe tenerse en cuenta que *Reinigung* tanto puede significar «purgación» en el sentido fisiológico y terapéutico como «purificación» en sentido moral y anímico. Me parece, pues, admisible «purificación» para traducir *κάθαρσις* en este pasaje, puesto que Aristóteles no usa aquí el término en su acepción primera, sino en sentido analógico; preferible, sin embargo, «purgación», precisamente por la connotación medicinal o terapéutica que implica la significación analógica de esta palabra.

Pero la discusión no ha tratado generalmente de decidir a favor de «purgación» o «purificación» u otros términos afines para traducir *κάθαρσις* (no han faltado quienes han salido del paso con la simple transcripción «catarsis» o sus equivalentes en otras lenguas), sino de delimitar el alcance de la palabra griega y, por consiguiente, el de sus traducciones. ¿Qué quiso decir exactamente Aristóteles al escribir que la tragedia, mediante la compasión y el temor, produce una *κάθαρσις*, una «purgación» o «purificación»? ¿Se trata de una *extirpación* o *erradicación*, o, más bien, de una *moderación* o *suavización*?

Vincenzo Maggi, uno de los primeros comentaristas de la *Poética*, parece entender lo primero: tal es el sentido de los términos *expurgare* y *expurgatio* («limpiar expulsando») que usa reiteradamente, tanto en *a*) como en *b*), y de los que emplea en *a*) como sinónimos de *expurgare*: *remove* («ad alias perturbationes... removendas») y *depellere* («Nam ira... depulsa»). *Expurgare* es también el término usado por Giraldi en el segundo

miembro de su pregunta incontestada. De igual opinión es Castelvetro, que en los textos *c)* y *b)* considera *scacciamento* y *scacciare* como sinónimos de *purgatione* y *purgare*. Y lo mismo parece entender Schadewaldt, el último de los comentaristas citados, al hablar de la *befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte*, «la sensación, liberadora, de la expulsión de estos afectos y de otros afines».

Vettori, en cambio, entiende la «purgación» (*purgare*) en el sentido de «moderación» (*modum adhibet... perturbationibus; curat impetum perturbationum... quas excitat moderaturque*). Y como Vettori opinan la gran mayoría de los intérpretes y comentaristas. Van Ellebode, sin mencionar la *purgatio*, habla de *temperare* y *moderatione gubernare*. Piccolomini usa como sinónimos de *purgare* «moderare» y «temperare» en *a)*, «venire a mancare gran parte (delle passioni)», «moderare», «mitigare» en *b)*. Riccoboni explica *perpurgare* por «temperare» y «moderari». Guarini se manifiesta en este mismo sentido con especial energía y nitidez: *purgare* no es *spegnere* o *diradicare* («extinguir» o «desarraigar»), sino quitar sólo aquella parte que corrompe la simetría de los humores (véase todo el texto, n.º 17). Y lo mismo piensa, aunque lo diga más veladamente, Buonamici. Son también de este parecer Corneille, Racine, Milton, Batteux, y lo mismo parece deducirse de las consideraciones de Lessing, Butcher y Rostagni.

El argumento de Guarini parece muy bien fundado. Aristóteles usa aquí el término *κάθαρσις* «purgación» en sentido analógico. Guárdese, pues, la analogía. El médico que quiere purgar la bilis no trata de destruirla por completo, sino de reducirla a proporción conveniente. Lo mismo habrá que entender, por tanto, de la «purgación» aquí considerada. No se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida.

2) Según el *Index Aristotelicus* de Bonitz, entre *πάθημα* y *πάθος* no hay, en el uso de Aristóteles, diferencia clara de significado. Ambas palabras se emplean casi con el mismo alcance y con la misma variedad de sentidos; una (*πάθος*), con más frecuencia que la otra. Comparado con *πάθος*, aparece *πάθημα* pocas

veces; salvo una, siempre en plural, y, del plural, el caso más frecuente con mucho es el genitivo, παθημάτων, mientras que el genitivo παθῶν es bastante raro en Aristóteles. Por otra parte, πάθημα no parece significar nunca lo mismo que πάθησις, es decir, ἡ τοῦ πάσχειν ἐνέργεια, «el acto de padecer» (entendiendo «padecer» en el sentido de «recibir la acción de un agente»). Aquilatando mucho, πάθημα se refiere al movimiento o cambio producidos en el paciente, mientras que πάθος puede referirse también a la causa de tal movimiento o cambio. En los ejemplos aducidos por Bonitz s. v. πάθος 1, se ven usados promiscuamente πάθη y, aunque menos veces, παθήματα. En *Metafísica* 5, 1022b15-21, dice Aristóteles: Πάθος λέγεται ἓνα μὲν τρόπον ποιότης καθ' ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, οἷον τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν, καὶ γλυκὺ καὶ πικρὸν, καὶ βαρύτες καὶ κουφότες, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα· ἓνα δὲ αἱ τούτων ἐνέργειαι καὶ ἀλλοιώσεις ἦδη. ἔτι τούτων μᾶλλον αἱ βλαβεραὶ ἀλλοιώσεις καὶ κινήσεις, καὶ μάλιστα αἱ λυπηραὶ βλάβαι. ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν καὶ λυπηρῶν πάθη λέγεται. «Afección se llama, en un sentido, la cualidad según la cual cabe alterarse, como lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y las demás cosas tales; en otro, los actos e incluso las alteraciones de estas cualidades. Además, entre éstas, más bien las alteraciones y movimientos dañinos, y sobre todo los daños penosos. Todavía, se llaman afecciones los infortunios y penas grandes».

De estos sentidos de πάθος, sólo el primero y el último son atribuibles también a πάθημα. Según esto, πάθος podría sustituir siempre a πάθημα, pero no a la inversa; es decir, πάθος tiene más amplitud significativa. El significado de πάθημα en *Poética* 59b11, donde evidentemente es igual al de πάθος en 52b11 (y πάθος se define aquí como πράξις φθοαρτική ἢ ὀδυνηρά, «acción destructora o dolorosa», cf. nota *ad locum*) corresponde al último sentido expuesto en el pasaje citado de la *Metafísica*.

Quizá el sentido más claro de πάθημα sea el equivalente a νόσημα «enfermedad»; cf. *De part. animal.* 3, 667b6: πολλά δὲ καὶ ἕτερα παθήματα συμβαίνοντα περὶ αὐτὰ φαίνεται «y también se ven otras muchas enfermedades que afectan a esas vísceras», y *De respir.* 479a15: διὸ καὶ μικρῶν παθημάτων ἐπιγινομένων ἐν τῷ γήρᾳ ταχέως τελευτῶσιν «por eso, al sobrevenirles en la vejez

enfermedades incluso pequeñas, mueren rápidamente». De este sentido de «enfermedad» corporal se pasaría al de «enfermedad» del ánimo, que Bonitz expone en 555a34-44: 5. παθήματα, animi perturbationes, affectiones, y ejemplifica con numerosas citas, especialmente con la de *Ética Eud.* 1220b8, y también con el pasaje discutido de la *Poética*.

Si repasamos los textos latinos o italianos de los traductores del Renacimiento recogidos en el *Apéndice I*, hallamos el término *perturbationes* en Maggi, Giralaldi, Vettori, y también en la traducción de Riccoboni: «talium perturbationum purgationem». Castelvetro *d*) dice *affezioni*, y Van Ellebode *affectiones*. Vemos *affetti* en Segni (*affetti* y *passioni* en el texto de 1518), Del Bene, Speroni (*facinora* en la carta fechada en 1565), Piccolomini y Guarini; *passioni* en Frachetta, Pigaffetta y Buonamici; *sollicitudines* en Pigna, y *vitia* en Maranta.

Los cuatro comentaristas del siglo XVII citados tienen unánimemente *passions*. Vemos el mismo término en la traducción de Dacier, y su equivalente, *Leidenschaften*, en el comentario de Lessing. En Batteux podría considerarse *impression* como el equivalente de πάθημα, mientras que en Butcher aparece en la traducción *emotions*, que alterna con *passions* en el comentario. Gudeman traduce *Gemütsstimmungen* «estados de ánimo»; Rosagni dice *sentimenti*; Hardy, *émotions*; Schadewaldt y Gigon, *Affekte*.

La traducción mayoritaria de παθήματα es, según esto, *pasiones*. Pero *pasión* es también la traducción de πάθος. Y «pasión», en español, tiene más bien el sentido de πάθησις «acto de padecer», o el de πάθος como causa del cambio producido en el sujeto, y apenas puede entenderse como el resultado de este cambio, sobre todo cuando el cambio es a peor, como lo es, por ejemplo, la enfermedad. Vimos, sin embargo, que éste era el sentido más claro de πάθημα, que, lo mismo que κάθαρσις, desde lo fisiológico o corporal extendió su alcance semántico, por analogía, a lo anímico.

Teniendo esto en cuenta, creo que una buena traducción española para πάθημα en este pasaje puede ser *afección*, que en su primera acepción, según el *DRAE*, significa «efecto que produce una cosa sobre otra», y, en un sentido más limitado, «enferme-

dad». Así, pienso que debe entenderse τὴν τῶν... παθημάτων καθάρσιν «la purgación de las afecciones». Esta interpretación facilita la de todo el pasaje, incluidas las palabras δι' ἐλέου καὶ φόβου. Considero aquí la «compasión» (ἔλεος) y el «temor» (φόβος) como *pasiones* (πάθη) en el sentido de causas de un movimiento o cambio, y entiendo παθήματα como los efectos producidos en el alma por tales causas, y —puesto que aquí se trata de cambios a peor— como *afecciones*, estados de ánimo dolorosos o nocivos.

Según esto, lo que Aristóteles quiere decir es que la tragedia lleva a cabo, por medio de la compasión y el temor, es decir, utilizando la virtud curativa de estas dos pasiones, la purgación de afecciones o estados de ánimo nocivos o dolorosos. Qué estados de ánimo son éstos, lo veremos luego.

Si se acepta esta interpretación, queda resuelta la cuestión sintáctica sobre el genitivo τῶν παθημάτων. Esta cuestión la expone E. de Sousa en su comentario (pág. 119) del modo siguiente:

«Na verdade, do ponto-de-vista sintático, encontramos, neste ponto, diante de manifesta ambigüidade. O genitivo “de tais emoções” (nótese la traducción de παθημάτων) pode ser entendido de quatro maneiras, que alistamos a seguir, com as traduções parafraseadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo “objetivo”: “catarse [operada] sobre tais emoções”;
2. genitivo “subjeto”: “catarse [operada] por tais emoções”;
3. genitivo “subjeto” e “objetivo”: “catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]”;
4. genitivo “separativo”: “catarse de tais emoções [= expurgação o eliminação de tais emoções]”.

(Yo glosaría más bien, en este último caso, “catarse [que purga o ánimo] de tais emoções”).

A mi juicio, la ambigüedad sintáctica, si la hay, quedaría reducida a las dos primeras posibilidades. El genitivo τῶν παθημάτων no podría ser separativo incluso por razones gramaticales. En genitivo separativo (normalmente, en prosa, precedido de una preposición, y equivalente al ablativo latino, cuando

éste es auténtico ablativo, y no, por ejemplo, instrumental o locativo) se pone el nombre que denota aquello de lo que algo se separa por sí o es separado por otro; lo denotado por el nombre que va en genitivo separativo no ejecuta ni experimenta, en cuanto tal, ningún movimiento; es, simplemente, el punto de arranque del movimiento ejecutado o sufrido por otro. He aquí un ejemplo bien claro, tomado del propio Aristóteles, *Física* VIII 7, 261a32-33: ἀπασαι γὰρ ἐξ ἀντικειμένων εἰς ἀντικείμενά εἰσιν αἱ κινήσεις καὶ μεταβολαί, «pues todos los movimientos y cambios son desde opuestos a opuestos». Aquí tenemos un auténtico genitivo separativo (ἐξ ἀντικειμένων) junto a un acusativo de dirección (εἰς ἀντικείμενα). Nótese que el movimiento no es ejecutado ni sufrido por los «opuestos».

Tampoco puede considerarse τῶν παθημάτων como genitivo «subjetivo» y «objetivo» a la vez. Este inusitado pluriempleo de un mismo genitivo sólo sería posible si tal genitivo fuese complemento de un nombre de acción reflexiva. En tal caso, el nombre en genitivo representaría simultáneamente al sujeto y al objeto del proceso denotado por el nombre del cual sería complemento el genitivo. No sería imposible en griego la expresión ἡ τοῦ Καλλίου κάθαρσις «la purgación de Calias» para denotar «la acción de purgarse Calias», en la cual el genitivo τοῦ Καλλίου sería al mismo tiempo subjetivo y objetivo, pues Calias sería a la vez sujeto y objeto del proceso denotado por κάθαρσις. Pero, en el pasaje de la *Poética* que comentamos, el sujeto lógico del proceso denotado por κάθαρσιν, el agente de la «purgación» no son las «afecciones» (τὰ παθήματα), sino *la tragedia*. Ésta es «la que lleva a cabo la purgación» (ἡ περαινουσα τήν... κάθαρσιν).

Cabría sostener que τῶν παθημάτων es un genitivo «subjetivo», interpretando, con Hardy, τήν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν como «la purgation propre à pareilles émotions». Pero entonces hay que sobreentender el objeto del proceso de purgación, que podría ser, con otro giro gramatical, el alma o el espectador. Pero, si recordamos que el sentido fundamental de κάθαρσις es el fisiológico, y si tenemos en cuenta pasajes aristotélicos como γιγνομένης καθάρσεως τῶν περιττωμάτων, ἃ τοῦ νοσεῖν αἷτια τοῖς σώμασιν «al producirse una purgación de los residuos que son causas de enfermedad para los cuerpos» (*De generat.*

animal. II 4, 738a28-29), parece claro que ni τῶν περιτωμάτων ni τῶν παθημάτων son genitivos subjetivos, sino objetivos: las *afecciones* (παθήματα) son el objeto de la *purgación* (κάθαρσις) llevada a cabo por la tragedia.

3) Finalmente, ¿cuál es en este pasaje el significado de τῶν τοιούτων? Para Hardy (pág. 17), las palabras τῶν τοιούτων tienen el valor de un simple demostrativo, referido aquí a la compasión y al temor exclusivamente. Se apoya en el uso frecuente del adjetivo lat. *talis* como demostrativo, según puede verse, por ejemplo, en el *talia fatur* de la *Eneida*, y también en el francés *pareil*.

Pero, en primer lugar, es discutible que *talia* en la citada expresión de Virgilio, donde pueden haber influido conveniencias métricas y estilísticas, equivalga exactamente a *haec*. Creo más bien que *talia* implica siempre un matiz realzador o ponderativo, mientras que *haec* sería simplemente referencial. Por lo demás, del uso latino, y a fortiori del románico, no podría sacarse una conclusión para el griego. En esta lengua, ni el uso común ni el aristotélico autorizan a considerar τοιοῦτος como equivalente de οὗτος. Ambos son, ciertamente, demostrativos; pero οὗτος es un demostrativo simple, con una función meramente referencial, mientras que τοιοῦτος, compuesto de τοίος y οὗτος, implica siempre una calificación; no se refiere, sin más, como οὗτος, a algo o a alguien nombrado anteriormente (a veces, posteriormente); τοιοῦτος se refiere directamente a una cualidad o a una manera de ser, y sólo indirectamente al sujeto o a los sujetos de tal manera de ser. Y así lo usa Aristóteles, como puede verse en los textos citados en el *Index* de Bonitz. Para no alargarme excesivamente, me limitaré a la *Poética*.

En 52a10 leemos τοὺς τοιούτους μύθους referido a fábulas en que aparecen inesperadamente, pero unas a causa de otras, situaciones que inspiran compasión y temor. La traducción «tales fábulas» podría sustituirse por «este tipo de fábulas». En 53a3 aparece ἡ τοιαύτη σύστασις, que he traducido por «tal estructuración». Como puede verse por el contexto, Aristóteles no se refiere a la estructuración de una tragedia determinada, sino a un tipo de estructuración que puede darse en un número indeter-

minado de tragedias; la traducción «tal estructuración» podría sustituirse por «este tipo de estructuración». En 53a28 hallamos αἱ τοιαῦται, referido a cierto tipo de tragedias, no a unas tragedias determinadas; la expresión «tales tragedias» incluye no sólo muchas de Eurípides, sino todas las de final desgraciado. Nuevamente aquí podría traducirse bien «este tipo de tragedias». En 53b16 leemos τὰς τοιαύτας πράξεις, que he traducido por «tales acciones». Se refiere Aristóteles no a unas acciones determinadas, sino a las de cierto tipo, que pueden hacer temblar o compadecerse al oyente. También aquí sería buena la traducción «este tipo de acciones». En 54a11 vemos τὸ τοιοῦτον, y dos líneas después τὰ τοιαῦτα πάθη. En el primer caso, la forma neutra, en función pronominal, no se refiere a ningún sustantivo anterior (ni posterior), sino a las situaciones trágicas en que se produce cierta clase de agniciones. Mi traducción «tales situaciones» podría sustituirse por «este tipo de situaciones». Y, en la línea 13, τὰ τοιαῦτα πάθη, de sentido no muy distante al del anterior τὸ τοιοῦτον, que he traducido por «tales desgracias» (sobre esta traducción cf. la nota *ad locum*) y que podría haber traducido por «este tipo de desgracias», tampoco se refiere a unas desgracias determinadas. Finalmente, en 55a19 encontramos αἱ τοιαῦται referido a las agniciones de cierto tipo, como la que se da en el *Edipo Rey* de Sófocles o en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides. He traducido «tales agniciones», y también aquí podría traducirse «este tipo de agniciones». No invalida, sino que refuerza mi interpretación de τοιοῦτος su uso en 48a5, donde es sinónimo de ὁμοιος.

Volvamos ahora a τῶν τοιούτων παθημάτων. He traducido «de tales afecciones». ¿Podría sustituirse esta traducción por «de este tipo de afecciones»? No sería esto posible si τοιούτων tuviera aquí el valor de simple demostrativo referido a la compasión y el temor exclusivamente; no se podría decir entonces. «la purgación de este tipo de afecciones», porque el lector de la traducción no entendería lo mismo que si se dijera «de estas dos afecciones», como tampoco al leer en 55a19 «tales agniciones» o «este tipo de agniciones» entiende «estas dos agniciones» (las que se dan en el *Edipo* y en la *Ifigenia*), sino «todas las semejantes a estas dos». Así, pues, por analogía con los demás pasajes citados de la

Poética, creo que debe entenderse aquí τῶν τοιούτων παθημάτων como «de tales afecciones», es decir «de este tipo de afecciones».

Pero con esto no queda resuelto el problema; no se ha dicho aún de qué tipo de «afecciones» se trata. ¿Son las «afecciones» del tipo de la compasión y el temor? Esto supondría que la compasión y el temor son también «afecciones». ¿Hemos de admitir esto sin más? Creo que hay que distinguir dos aspectos, quizá mejor, dos niveles de compasión y temor: uno es el nivel de la «pasión» (πάθος) en el sentido de causa del movimiento o cambio producido en el paciente (v. *supra*, punto 2); otro, el nivel de la «afección» (πάθημα) como efecto más o menos duradero de tal causa, y como estado nocivo o doloroso. La compasión y el temor por medio de los cuales la tragedia «lleva a cabo la purgación de tales afecciones» no alcanzan este segundo nivel; no llegan a ser en el espectador o lector estados nocivos o dolorosos; son, por el contrario, causa de placer: en 53b12 se dice expresamente que el poeta trágico debe proporcionar «el placer que nace de la compasión y del temor» (τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονήν). Que la compasión o el temor pueden causar placer lo saben muy bien las personas aficionadas a las películas de terror o a las que les permiten «hartarse de llorar». Esta compasión y temor placenteros son «pasiones» (πάθη) voluntarias, no sólo aceptadas, sino buscadas por el paciente. No requieren purgación; son, por el contrario, medios para producirla.

Pero la compasión y el temor, como pasiones excitadas no por las tragedias del teatro, sino por las de la vida, pueden llegar a un nivel de violencia que las convierta en «afecciones» (παθήματα), es decir, en estados de ánimo dolorosos y nocivos. Leamos con atención el pasaje de la *Política* reproducido como tercer texto del *Apéndice I* (págs. 348-351): Aristóteles lo relaciona ex profeso con la *Poética*. Son particularmente esclarecedoras las diez líneas de 1342a5-15. Se nos dice aquí que «la pasión que en algunas almas ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el menos y en el más», y se nos ponen como ejemplo precisamente «la compasión y el temor»; pero no sólo estas dos «pasiones», sino «también el entusiasmo, pues también por este movimiento están poseídos algunos» (κατακώχουσιν ὅτι τινές εἰσιν). Nótese que Aristóteles habla aquí de las

«pasiones» (πάθη) —por ejemplo la compasión, el temor, el entusiasmo— como movimientos, pero movimientos que pueden llegar a poseer a las almas. Cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria; se ha convertido en «afección», y necesita «purgación». Un medio para purgar las afecciones del alma es la música; concretamente para la afección de entusiasmo, los cantos sagrados que ponen fuera de sí al alma (τὰ ἑξοργίζοντα μέλη); los poseídos por el entusiasmo, después de usar estos cantos, «quedan como si hubieran obtenido medicación y purgación». Aristóteles extiende aquí el poder catártico o purgativo de la música a toda clase de afecciones, pues añade inmediatamente: «Y esto mismo les sucederá también necesariamente a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cualquier pasión, y a los demás en la medida en que a cada uno le acometa alguno de tales accesos, y todos experimentarán cierta purgación y sentirán alivio junto con placer». Y termina diciendo que los cantos catárticos producen a los hombres una alegría inocua, sana, que no hace ningún daño.

Pues bien, frente a un poder tan extenso de los cantos catárticos, sería limitar demasiado la eficacia de la tragedia si le atribuyésemos exclusivamente la purgación de las afecciones de compasión y temor. Pienso, por el contrario, con Maggi, Giraldi, Vettori, Segni, Piccolomini, Pigaffetta, Corneille, Milton (v. los textos en *Apéndice I*), que la purgación operada por la tragedia se extiende a todas las afecciones que son del tipo de las que suelen padecer los personajes trágicos.

APÉNDICE III

SOBRE LA TRADUCCION LATINA DE LA *POETICA*,
POR
ANTONIO RICCOBONI

En este apéndice selecciono datos del texto latino de la presente obra que pueden ser útiles a quienes se interesen por la traducción en general, y en particular por la traducción latina de la *Poética* llevada a cabo por Riccoboni.

Lo divido en nueve apartados. En el primero, que es el más amplio, relaciono, bajo el epígrafe *Discrepancias*, pasajes en que la traducción riccoboniana se aparta del texto griego de esta edición trilingüe hasta tal punto que la distancia entre ambos no puede salvarse con explicaciones de carácter puramente estilístico. La explicación está en que Riccoboni tenía delante otro texto griego, cuyo contenido puede generalmente determinarse a base de su propia traducción y documentarse con alguna de las ediciones conocidas de la *Poética*. Indico en primer lugar el pasaje de que se trata, según la paginación de la edición de Bekker, pero prescindiendo de las dos primeras cifras, de manera que, por ejemplo, 47a16 = página 1447, columna a, línea 16. A continuación va la palabra o frase griega en cuestión, seguida de la traducción de Riccoboni; por último, precedida del signo <, la lección que a mi juicio tendría el texto griego de Riccoboni, documentada en otras ediciones. Para el significado de las siglas, véase pág. 26. Cuando sigue un nombre entre paréntesis, casi siempre (Bekker) o (Kassel), es que la referencia documental ha sido tomada de su edición de la *Poética*.

El apartado segundo contiene una lista de palabras —generalmente partículas como $\mu\epsilon\nu$, $\delta\epsilon$, $\kappa\alpha\iota$; rara vez palabras de más contenido— omitidas por Riccoboni en su traducción.

En el tercero, por el contrario, señalo la adición en la traducción de palabras que no tienen correspondencia en el texto griego.

En el apartado cuarto menciono algunos casos de concentración estilística.

En el quinto presento una lista más nutrida de ejemplos del procedimiento opuesto, que es la traducción explicativa.

En el sexto consigno manifestaciones de libertad estilística por parte del traductor.

En el apartado séptimo recojo ejemplos de un caso particular del procedimiento anterior, que llamo variación estilística, y me detengo especialmente en su aplicación a la traducción de la fórmula $\delta \mu\epsilon\nu \dots \delta \delta\epsilon \dots$.

En el octavo aduzco muestras de otros rasgos estilísticos: la traducción de participios, de infinitivos, de adjetivos, la conversión de un complemento en sujeto, el hipérbato.

Finalmente, en el apartado noveno —y no sin cierta repugnancia, sólo vencida por un gran deseo de objetividad— incluyo algunos ejemplos de traducción poco afortunada, que, con algo más de atención, Riccoboni podía haber mejorado sin gran esfuerzo.

1

DISCREPANCIAS

- 47a16 μιμήσεις: imitatio < μιμήσις N^a (Bekker).
 47a17 ἢ γὰρ τῷ γ' ἐν ἑτέροις: aut enim quod genere diversis < ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις Π (Kassel); también G.
 47a20 διὰ τῆς φωνῆς: utrisque < ἀμφοτέροις; cf. *supra* pág. 38.
 47b8 μίγνυσα: mixtis. No hay texto justificante. Puede ser una pequeña libertad estilística.
 47b9 (ἀνώνυμος) τυγχάνουσα: qualis fuit. El texto de R no tenía ἀνώνυμος; pero τυγχάνουσα solo tampoco explica la traducción. Hardy anota: «τυγχάνουσα A, quod qui admittunt aliquid hic intercidisse statuunt». Pudiera ser οἷα.
 47b14 ἑλεγοποιούς: alios quidem elegorum fictores < τοὺς μὲν ἔλεγ. G.

- 47b22-23 καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον: iam poëta non est appellandus < οὐκ ἦδη καὶ ποιητὴν προσαγ. G y Bekker; éste anota en su aparato crítico: οὐκ ἦδη om. N^a A^c B^c.
- 48a5 ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γάρ: ut ex pictoribus Polygnotus. γάρ om. en N^a (Bekker); también en G. En lo demás, quizá se trate de libertad estilística.
- 48a15 ὥσπερ γάρ Κύκλωπας: ut qui fecit Cyclopes. Para el texto gr. cf. *supra* pág. 38. R anota al margen: «Nobis placet ut legatur, non ὥς πέργας, nec ὥς πέρσας; sed ut quidam correxerunt, ὥς ποιήσας.
- 48a31 τῆς μὲν γάρ κωμῳδίας: comoediam quidem. Omite γάρ, como también B y G.
- 48a34 Χίωνιδου καὶ Μάγνητος: quam Chonnides et Magnetes. Malas transcripciones: Χωνίδου (ABΦ, según Kassel) podía haber dado quam Chonides, pero no Chonnides, y Μάγνητος Magnes, no Magnetes.
- 48a38 ἀτιμαζομένους: nominati. R parece haber leído ὀνομαζομένους, no documentado.
- 48b3 ταῦτα: tam multa. ¿Leería R τοσαῦτα? No documentado.
- 48b8 ποιεῖται: faciunt. R parece haber leído ποιοῦνται, o puede tratarse de atracción al plural por *differunt*, que tiene el mismo sujeto lógico.
- 48b12-13 αἴτιον δὲ καὶ τούτου: ac signum huius rei etiam est. R parece haber leído σημεῖον en vez de αἴτιον; aunque *signum* puede deberse a influjo de σημεῖον δὲ τούτου en lín. 9.
- 48b35-36 δραματικάς: dramatice. ¿Leería R δραματικῶς?
- 49a1 οὗτος: ipse. R parece haber leído αὐτός.
- 49a8 (εἰ) αὐτό τε καθ' αὐτό κρίνεται εἶναι: tum si res ipsa per se iudicetur < αὐτό τε καθ' αὐτό κρινόμενον G.
- 49a10 γενομένης: nata est < γενομένη. Kassel anota: «γενομένης AB: corr. recentiores quidam (qui et αὐτοσχεδιαστική pro -ῆς, falso)»; entre estos últimos Bekker, que sin embargo anota: «γενομένης οὖν et αὐτοσχεδιαστικῆς N^a A^c B^c».
- 49a28-29 ὡς ἕκαστα: ut singula se habent. *se habent* supone después de ἕκαστα un ἔχουσι no documentado.
- 49a29 ἔστω ἡμῖν εἰρημένα: ac de his quidem tam multa a nobis dicta sint < περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ἔστω ἡμῖν εἰρημένα G y Bekker.
- 49b3 οἱ λεγόμενοι: pauci. R leería quizá ὅλλοι, que no hallo documentado.
- 49b6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις: Epicharmus et Phormis coeperunt < Επ. καὶ Φόρμ. ἦρξαν G.
- 49b8-9 λόγους καὶ μύθους: sermones vel fabulas < λόγους ἢ μύθους N^a (Bekker); también G.

- 49b9-10 μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι: usque ad solum hunc terminum... quod sit cum sermone imitatio... Falta la trad. de μέτρου, y, en cambio, no hay en el texto gr. correspondencia de *terminum*. No creo que esta palabra sea adición explicativa; se podía haber traducido «usque ad solum hoc, quod...» ¿Habrá interpretado R μέτρου como «medida», «espacio»? Sería mala traducción.
- 49b19 ἀ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα: quae vero ipsa, non omnino < ἀ δὲ αὐτῇ apogr. (Hardy); también G; οὐ πάντως B (Kassel).
- 49b21 περὶ... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς: de imitatione... quae fit in hexametro < περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς G.
- 49b28 λέγω δὲ: iam dico < λ. δὴ N* (Bekker).
- 49b35-36 δ... πᾶσαν: id ipsum quod (*ipsum* quizá ad. estilística) omnibus < πᾶσιν Madius (Hardy, Kassel). R advierte en nota: «Legendum est πᾶσιν omnibus, non πᾶσαν omnem».
- 50a5 καθ' ὅ: secundum quos < καθ' ὅ & rec. Lat (Kassel); también G.
- 50a8 καθ' ὅ: secundum quas < καθ' ὅ & apogr. (Hardy); también G.
- 50a12-13 Falta la trad. de καὶ παρὰ ταῦτα... τοῖς εἴδεσιν. Muchos editores, a los que sigue Hardy, escribieron πάντες en vez de οὐκ ὅλγιοι αὐτῶν, y consideraron estas palabras como glosa. Tampoco Kassel las cree auténticas.
- 50a16-17 πράξεως: actionum < πράξεων B; también G.
- 50a17-18 καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία...: et vitae et felicitatis et infelicitatis. etenim felicitas... < καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονίας, καὶ κακοδαιμονίας καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία... G. y Bekker.
- 50a23-24 ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως: nam sine actione < ἄνευ γὰρ πράξεως G.
- 50b8 ἔστιν δὲ ἥθος μὲν τὸ τοιοῦτον: iam mores sunt tale quiddam. R parece haber leído δὴ, no documentado. Extraña, además, la trad. de τὸ τοιοῦτον por *tale quiddam*. ¿Será *quiddam* errata por *quidem*, que correspondería a μὲν?
- 50b10-11 διόπερ... φεύγει om. B (Kassel). R omite la trad. de estas palabras, excepto ὁ λέγων, que se incluye en la frase anterior: «utrum dicens eligat aut fugiat». Sin duda el texto gr. de R era como el de G: τὴν προαίρησιν ὁποῖά τις ἐστὶν ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων.
- 50b16 τῶν δὲ λοιπῶν: Reliquarum vero quinque < τ. δ. λοιπῶν πέντε Π (Kassel).
- 50b25-26 ἔστι γάρ... μέγεθος. Falta en la traducción. O en el texto griego de R o en la trad. de éste se produjo un salto de μέγεθος a μέγεθος o de *magnitudinem* a *magnitudinem*.
- 51a7-8 εἰ γάρ ἔδει ἑκατὸν τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι: si enim termino opus esset causa tragoedias recitandi. *Termino* puede ser interpolación por descuido del propio R, influido por el *terminus* próximamente anterior. En cuanto a lo demás, R anota: «Lege-

batur ἑκατον τραγωδίας [sic] ἀγωνίζεσθαι centum Tragoedias recitare. Correctum est ἕνεκα τοῦ τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι» [sic].

- 51a11-12 ὥς... διορ(σαν)τας εἰπεῖν: ut... re definita dicam <ὥς διορ(σαν)τα εἰπ. B (Kassel).
- 51a28 ἢ εἰκός om. en la traducción, sin duda por descuido, pues no hay texto gr. que justifique la omisión.
- 51a30 καθάπερ καὶ ἐν: ut in <om. καὶ N^a (Bekker); también G.
- 51a35 οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν: id nec pars quidem est <οὐδὲ μόνιον τοῦτό ἐστι G.
- 51b2 τεθῆναι: ponere <τιθέναι N^a (Bekker); también G.
- 51b7 ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἑκαστόν: historia magis singularia. La om. de δὲ *autem* y la adición de *magis* pueden ser estilísticas; la adición, influida por el *magis* inmediatamente anterior.
- 51b17 οὕτω: non. R parece haber leído οὐ, no documentado. ¿O será *non* errata por *nondum*?
- 52a2 ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα: atque haec fiunt maxime talia <τ. δ. γ. μ. τοιαῦτα G.
- 52a7 οἷον ὥς: sicuti. ὥς om. N^a (Bekker); también G.
- 52a13 ὁπάρχουσιν εὐθὺς οὔσαι τοιαῦται: ne aliud quaeramus, sunt tales. La trad. de εὐθὺς por *ne aliud quaeramus* es extraña.
- 52a14-15 ἥς γινομένης: qua facta <ἥς γενομένης G.
- 52a16-17 πεπλεγμένην δέ: implexa est <πεπλεγμένη δὲ A Φ (Kassel); pero quizá se trate de una simple variación estilística.
- 52a33 περιπετεῖα γένηται: peripetiae fiunt <περιπέτεια Π γ(ινονται A (Kassel); περιπέτεια γίνονται G.—ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι: in Oedipodé <ἐν τῷ Οἰδ. B (Kassel); también G.
- 52b26 πρότερον εἴπαμεν: prius dictae <πρ. εἴρηται G.
- 53a5-6 ἔλεος... ὅμοιον. R no traduce estas palabras, om. también en B. Se produjo un salto de un ὅμοιον a otro.
- 53a6 ἔσται: apparet <φαίνεται G.
- 53a17 γιγνόμενον: quod observatur. Choca esta traducción, para la que no hallo texto documentado. Pudiera ser libertad estilística.—πρῶτον ἀντὶ <πρὸ τοῦ B (Kassel), G y Bekker.
- 53a31 ἢ διπλῆν...: eius fabulae quae duplicem... Chocan las palabras *eius fabulae*, que ni tienen correspondencia en el texto gr., ni explican, sino que complican.
- 53b17 ἐχθρὸς ἐχθρόν: inimicus inimicum occiderit <ἐχθ. ἐχθ. ἀποκτείνῃ G y Bekker.
- 53b18 ποῖων οὐτε μέλλον: dum facit neque dum facturum est, monstrat <π. οὐτε μ. δείκνυσι G y Bekker.
- 54a2 τὸ δὲ πρᾶξαι: nam fecisse <τὸ γὰρ πρ. N^a (Bekker), G.
- 54a35-36 ὥστε... εἰκός om. en R, lo mismo que en N^a (Bekker); salto de εἰκός a εἰκός.
- 54b7 οἷον τὸ: ut quae <οἷον τὰ G y Bekker.

- 54b15 ταῦτα δὴ διατηρεῖν: iam vero haec oportet servare < τ. δὴ δεῖ διατ. G y Bekker.
- 54b15-16 καὶ πρὸς τοῦτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης... τῇ ποιητικῇ: et ad ea quae sub sensum cadunt consequentia poeticae, praeter illa quae sunt ex necessitate. R parece haber leído τὰς παρὰ τὰ (no documentado). Traduciría entonces τὰς... αἰσθήσεις por «ea quae sub sensum cadunt» (trad. explicativa) y παρὰ τὰ ἐξ ἀνάγκης por «praeter illa quae sunt ex necessitate», desplazando estas palabras para mayor claridad.
- 54b20 ἢ πλείστη: qua plurimi < ἢ πλείστοι G y Bekker.
- 54b34 ἐκεῖνος... ὁ ποιητής: ille vero per signa. ac ipse quidem dicit quae vult poeta < ἐκεῖνος δὲ διὰ σημείων. ταῦτα οὖν αὐτὸς λέγει ἃ β. ὁ π. G.
- 55a6 Πολυίδου: Polyidis < Πολυειδους Ξ (Kassel).
- 55a10 ἐν τοῖς Φινειδαῖς: in Phoenidibus < ἐν ταῖς Φοινίσιν G.
- 55a14-16 τὸ μὲν γάρ... ἐωράκει. Falta en A; al parecer, salto a palabra igual, de un το τόξον al otro. El original gr. de R tampoco tenía estas palabras; además, en vez de τὸ μὲν γάρ, parece haber tenido, como el de G, ὁ μὲν γάρ. He aquí el texto completo de G, que corresponde bastante bien a la trad. de R: ὁ μὲν γάρ τὸ τόξον ἔφη γινώσκειν, ὃ οὐκ ἐωράκει· ὁ δὲ, ὥς δι' ἐκεῖνου ἀναγνωριούντος, διὰ τούτου ἐποίησε παραλογισμόν.
- 55a26 ἐπιτιμᾶτο: reprehenditur < ἐπιτιμᾶται τῷ G.
- 55a29-30 καὶ τοῖς σχ. συναπ.: oportet figuris exornando exercere poësim < om. de καὶ (¿leería R δεῖ?); τοῖς σχ. συναπ. ποιεῖν G.
- 55a31 καὶ χειμαίνει: quamobrem et fluctuare facit < δι' ὃ καὶ χειμαίνει G.
- 55a34 τοὺς τε λόγους: hos autem sermones < τούτους τε λόγους N^a A^c B^c (Bekker), Π (Kassel).
- 55b2 παρατείνειν: inserere < παρενείρειν G.
- 55b4 θύσασιν: immolantibus < θύουσι N^a (Bekker).
- 55b7 τὸ δὲ: propter nescio quid < (?). G tiene διὰ τί; R leería quizá διὰ τι.
- 55b10 Πολυίδος: Polyides < Πολυίδης G.
- 55b13 τὰ ἐπεισόδια: episodica, considerare < ἐπεισόδια σκοπεῖν G y Bekker.
- 55b22 ἐπιθέμενος: ipsos decipiens < αὐτοῖς ἐπιθέμενος G y Bekker.
- 55b30 τὰ τε προπεπραγμένα: ea quae gesta sunt < τὰ τε πεπραγμένα G.
- 56a17 ὥσπερ Εὐριπίδης, (ἢ) Νιόβην: ut Euripides Hecubam < Ἐκάβην vertit G. Valla (Kassel). Pero R anota al margen, como variante, ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην ἢ Μήδειαν, que es el texto de G.
- 56b23 συνθετή: intelligibilis < συνετή AB; cf. nota 283 a mi traducción.
- 57a4 φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλείονων: vox non significativa ex pluribus < φ. ἄσ. ἐκ πλ. G.

- 57a5 μίαν σημαντικήν φωνήν: unam vocem < μίαν φωνήν G.
- 57a9 πεφυκυῖα τίθεσθαι: idoneam < πεφυκυῖαν N^a (Bekker) y Φ (Kassel)
quae componatur < συντίθεσθαι G.
- 57a12-13 ὥς... σημαῖνον: ut... significat < ὥς... σημαίνει G.
- 57a16 σημαίνει: adsignificat < προσσημαίνει G, como en lín. 17.
- 57a32 Om. la trad. de οἶον γῆ, om. también en G.
- 57a33-34 Om. la trad. de πλὴν... ἀσῆμου, om. también en G y Bekker.
- 57b11 ἤ δῆ: iam < ἤδη N^a A^c (Bekker).
- 57b14 καὶ «τεμὼν ἀτειρεῖ χαλκῷ». Omite καὶ y en el texto entrecomillado lee τάμεν como G.
- 57b21-22 τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην "Ἀρεως: scutum poculum Martis et poculum scutum Bacchi < τὴν ἀσπίδα φιάλην "Ἀρεως καὶ τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου G.
- 57b22-23 ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν: praeterea similiter se habet vespera ad diem et senectus ad vitam < ἔτι ὁμοίως ἔχει ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν καὶ γῆρας πρὸς βίον G.
- 57b24-25 ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου: et senectutem vesperam vitae, vel ut Empedocles, occasum vitae < καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ ὥσπερ Ἐμπ. δυσμὰς βίου G y Bekker.
- 57b35 ἐρνύτας: Ἐρνύτας G.
- 58a2-3 τὸ δὲ ἂν ἀφηρημένον τι ἢ αὐτοῦ: hoc vero si sublatum fuerit quippiam vel ab ipso vel ab eo quod inculcatum est < τὸ δὲ ἂν ἀφηρημένον ἢ τι, ἢ αὐτοῦ ἢ ἐμβεβλημένου G.
- 58a8 αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων: praeterea ex nominibus < ἔτι τῶν ὀνομάτων G.
- 58a10 ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται: quaecunque ex aliquo eorum quae muta sunt constant. G tiene ὅσα ἐκ τούτων ἀφώνων σύγκειται, pero R supondría más bien ὅσα ἐκ τινος τῶν ἀφ. σύγκ., no documentado.
- 58a26 βαρβαρισμός: etiam barbarismus < καὶ βαρβ. N^a (Bekker), G.
- 58a30 τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν: ex linguis vero < ἐκ δὲ τῶν γλ. G, Bekker, Hardy.
- 58a31 δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πῶς τούτοις: quamobrem aliquo modo his temperatur < δεῖ ὁ ἀνακέκραται πῶς τούτοις G.
- 58a32 γάρ: ac < ὅν G.
- 58b17 ἐπὶ τῆς γλώττης: in linguis. No hay documentación de ἐπὶ τῶν γλωττῶν; quizá pequeña libertad del traductor, o atracción inconsciente al plural por ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων Ἰδεῶν in translationibus et in aliis formis.
- 59a8 τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν: est simile intueri < τὸ ὅμ. θ. ἐστίν G.
- 59a20 μέσα: medium < μέσον G y Bekker.
- 59b9 ἢ παθητική: aut affectam oportet esse < ἢ παθ. δεῖ εἶναι G y Bekker.
- 59b18-19 ἱκανός ὁ εἰρημένος: sufficiens dictus est < ἱκανός εἰρημένος G.

- 59b37 μίμησις: motio < κ(νησις N^a A^c (Bekker).
- 60a4 τὸ ἀρμόττον αὐτῇ: illud ipsum quod congruit < τὸ ἀρμ. αὐτὸ G.
- 60a21 τοῦδι ὄντος τοῦδ᾽ ἢ ἢ γινομένου γίνεται: dum unum est aut factum est, alterum fit < τοῦδ᾽ ὄντος ἢ γινομένου τοῦδ᾽ γίνεται G.
- 60a22-23 διὸ δῆ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος: idcirco primum iam certe mendacium est. R no parece haber entendido ἂν como condicional, y cambia la puntuación.
- 60a25-26 Om. la trad. de παρὰδειγμα... Νίπτρων, omitido también en G.
- 60a27 ἀδύνατα εἰκότα... δυνατόα ἀπιθανα: quae fieri non possunt et verisimilia sunt..., quae fieri possunt et parum apposita sunt ad persuadendum < ἀδ. καὶ εἰκ... δυν. καὶ ἀπιθ. G.
- 60b16 εἰ μὲν γάρ: etenim aut < ἢ μὲν γάρ A (Kassel); también G. R leería sin duda ἢ μὲν γάρ.
- 60b17 εἰ: aut < ἢ G. R leería ἢ.
- 60b18 τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς: praelegit non recte, quod per accidens est < τὸ προελ. μὴ ὀρθ... κατὰ συμβεβηκός G.
- 60b18-19 ἀλλὰ... προβεβληκότα: sed fecit equum... dextram partem. Hay cambio de puntuación. Al hacer terminar aquí la frase, R introduce un verbo (*fecit*) que complete el sentido. Lo mismo sucede con *est* en la frase siguiente: aut erratum *est* < ἢ τὸ... ἀμάρτημα. Nuevamente pone R punto en lín. 20, después de ἄλλην τέχνην > aliam artem. Convierte así en nueva frase el miembro de la anterior ἢ ἀδύνατα πεποίηται > aut quae fieri non possunt, facta sunt; con ello ἀδύνατα, que en mi interpretación es complemento directo de πεποίηται (cuyo sujeto implícito es ἡ ποιητική), pasa a ser sujeto de este mismo verbo. R vuelve a poner punto después de πεποίηται > facta sunt.
- 60b21 ὅποιασὺν, οὐ καθ' ἐαυτήν: haec igitur qualiacunque fuerint, non per se sunt < ταῦτ' οὖν ὅποια ἂν ἦ, οὐ καθ' αὐτήν G.
- 60b22 πρῶτον μὲν: primum enim < πρῶτον μὲν γάρ G.
- 60b25 εἰ οὕτως: quemadmodum si sic < οἷον εἰ οὕτως G.
- 60b27 ἢ μᾶλλον ἢ (μὴ) ἥττον: vel magis vel minus < ἢ μᾶλλον ἢ ἥττον. He aceptado la adición de Ueberweg; cf. *Metaf.* X 5, 62a26.
- 60b28 ἡμαρτήσθαι: peccatum est < ἡμαρτῆται G, Bekker.
- 60b32 ἀμιμήτως: mala imitatione < κακομιμήτως G, Bekker.
- 60b33 ἀλλ' ἴσως ᾧς) δεῖ: at qualia oportet < ἀλλ' οἷα δεῖ G, Bekker; ᾧς es adición de Vahlen.
- 60b34-35 ταύτῃ λυτέον: quámobrem hac ratione solvendum est < δι' ὃ ταύτῃ λυτέον, con punto alto antes de δι', G.
- 61a1 ὥσπερ Ξενοφάνει: quemadmodum Xenophanes < ὥσπερ Ξενοφάνης G, Bekker.—ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον sed non dicunt haec. fortasse autem non melius < ἀλλ' οὐ φασι τάδε. ἴσως δὲ οὐ βέλτιον G, Bekker.
- 61a12 «ὅς ρ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἦν κακός»: «specie quidem erat malus» < εἶδος μὲν ἦν κακός G.

- 61a17 ἄμα δέ φησιν: et illud <καὶ τὸ G.
- 61a23 Om. Ia trad. de εὐχος ἀρέσθαι, om. también en A Φ (Kassel) y en G y Bekker.
- 61a25 ζῶρά τε πρὶν κέκριτο. El texto reproducido por R: ζῶρά τε πρὶν ἄκριτα, aparte de la acentuación defectuosa de ζῶρα, no puede tener el sentido que le da R, porque ζῶρά y ἄκριτα son casi sinónimos y ambos pueden traducirse por *pura*. No he hallado documentación de ἄκριτα. G, que tantas veces coincide con R, tiene ζῶρά τε πρὶν κέκριτο.
- 61a27 τὸν κεκραμένον: ut aqua temperatum <οἶον τ. κ. G, Bekker.
- 61a30-31 εἰη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν: atque hoc profecto non esset secundum translationem <εἰη δ' ἂν οὐ τοῦτό γε κ. μ. G.
- 61a34 τὸ ταῦτη κωλυθῆναι ποσυχῶς ἐνδέχεται: eo quod prohibitum sit. illud autem «quotupliciter» > τῷ ταύτῃ κωλυθῆναι. τὸ δέ ποσυχῶς G, Bekker.
- 61b8 ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα: non (om. ἀλλ') Icarium propter erratum. quaestio autem... R anota al margen: Διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα. Alias διαμάρτημα [sic]. τὸ δέ πρόβλημα. Quam lectionem secuti sumus.
- 61b9-19 πρὸς τὴν ποιήσιν: vel ad poesim <ἢ πρὸς τ. π. G, Bekker.
- 61b12 οἶον: quales <οἶους G, Bekker.
- 61b13 ἀλλά βέλτιον: verum spectatur etiam melius <ἀλλά καὶ πρὸς τὸ βέλτιον G y Bekker.
- 61b21 Αἰγεῖ: Aegeeti <Αἰγείητου G y Bekker.
- 61b22 τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα: atque has quidem reprehensiones <ταῦτα μὲν οὖν ἐπιτ. G.
- 61b28 ἀελ, λίαν δῆλον: manifestum est <δῆλον G y Bekker.
- 62a3 <οἶ>: quamobrem <διὸ G y Bekker. οἶ es conjetura de Vettori.
- 62a5 πρῶτον μὲν οὖ... ἢ κατηγορία: ac primum quidem accusatio <πρῶτον μὲν οὖν οὖ... κατηγορία G.
- 62a6 περὶεργάζεσθαι: uti. ¿Será errata por *abuti*?
- 62a10 ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων: ingenuas mulieres imitantibus. R anota: «Secuti sumus illam correctionem ἐλευθ. γυν. μιμουμένοις».
- 62a15 καὶ ἔτι: quod <καὶ ὅτι N^a (Bekker); también G.
- 62a16 καὶ τὰς ὄψεις: et apparatus <καὶ τὴν ὄψιν G, Bekker.
- 62b3-4 ἢ μίμησις: qualiscunque imitatio <ὅποισιν μίμησις G y Bekker.
- 62b6 ἢ βραχέως: necesse est vel ut breviter <ἀνάγκη ἢ βραχέα G, Bekker.
- 62b7 λέγω δὲ οἶον...: sed si faciant plures, quemadmodum... <ἐάν δὲ πλείους, λέγω δὲ οἶον... G y Bekker. Kassel anota: «ante λέγω lac[unam] stat[uerunt] multi, post οἶον alii». R añade *faciant* y omite λέγω δὲ.
- 62b8 ἢ συγκειμένη, ὥσπερ ἢ Ἰλιάς...: fuerit composita, non erit una; ut Ilias... <ἢ συγκ., οὐ μὲν ὥσπερ ἢ Ἰλ. G y Bekker.

2

OMISIONES

Se citan aquí pasajes en que R omitió en la traducción palabras que probablemente estaban en su original griego. Muchas de estas omisiones tendrían intención estilística; algunas, sin duda, serán descuidos del traductor.

47a17	μὲν... δὲ...	52a17	δὲ.
47a21	καὶ (de καὶν). — μὲν.	52a22	μὲν.
47b14	ὥς.	52b6	μὲν.
47b25	λέγω δὲ (no suele traducirlo cuando va seguido de οὖν u otra partícula semejante).	52b10	μὲν.
		52b20	δὲ.
		52b21	δὲ.
		52b22	μὲν.
48a9	τοῦτον τὸν τρόπον (probable descuido). — 1. ^{er} καί.	53b2-3	τῶν πραγμάτων.
		53b28	2. ^o καί.
48a13	ποιήσας πρῶτος.	53b38	γινώσκοντα (la omisión de [sciens] es grave; dañosa al sentido de la frase).
48a17	μὲν... δὲ...		
48a29	καί.		
48a33	ἦν.	54a4	καί.
48b4	μὲν.	54a21	δὲ.
48b5	τινὲς.	55a3	γάρ.
48b19	διὰ... ἄλλην.	55b29	καί.
49a7	ἄρα.	55b32	δὲ.
49a32	μὲν.	56a9	2. ^o δὲ.
49b11-12	ταύτῃ διαφέρουσιν.	56a12	δὲ.
50a9	1. ^{er} καί.	56a31-32	ἢ ἐπεισόδιον ὅλον.
50a37	καί.	56b22	οὖν y δὲ.
50a39	καί.	56b38	δὲ.
50b13	εἶναι.	57a10	δὲ.
50b27	μὲν.	57a14	δὲ.
50b29	δὲ.	57a23	δὲ.
50b31	δὲ.	57b7	δὲ.
51a6	μὲν.	57b9	δὲ.
51a28	cf. <i>Discrepancias</i> .	57b11	δὲ.
51a29	δὲ.	57b13	δὲ.
51b7	cf. <i>Discrepancias</i> .	57b16	δὲ.
51b8	μὲν.	57b33	δ'.

57b35	δε.	59a18	στι.
58a6	δ'.	59a21	δηλον.
58a12	καί.	59b12	καί.
58a26	αὐτη.	59b19	καί.
58b22	μὲν.	60b33	καί.
58b30	(om. la inclusión y la trad. de todo el verso Δίφρον μοχθηρόν καταθείς μι- κράν τε τράπεζαν).	61a16	οἶον.
		61a34	ταύτη.
		61b8	ἀλλ'.
		61b16	οὕτω.
59a4	μὲν.	62b7	λέγω δὲ (cf. <i>supra</i> 47b25).

Como puede verse, las omisiones son generalmente de escasa importancia. Se trata muchas veces de μὲν, δε, καί; es decir, de partículas conjuntivas, que R ha omitido probablemente para aligerar la frase latina.

3

ADICIONES

En este apartado se señalan, poniéndolas en cursiva, palabras que, sin tener correspondencia en los textos griegos conocidos, fueron añadidas por R, probablemente por razones estilísticas; con frecuencia, para mayor claridad de la traducción. Relaciónese este apartado con el n.º 5: *Explicación*.

48a8	<i>ipsius.</i>
48a25	τῶν μέτρων: <i>omnium metrorum.</i>
48b1	<i>ostendunt.</i>
48b7	<i>ipsi. — homo.</i>
48b17	<i>sit. — esse.</i> La adición de formas del verbo <i>sum</i> es muy frecuente. — <i>eum.</i>
48b22	πρὸς αὐτά: <i>ad haec ipsa.</i>
49a38-b1	διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: <i>quia in ipsa positum studium non est.</i>
49b2	ἐθελονταί ἦσαν: <i>illi voluntarii erant.</i>
50a23-24	<i>est</i> (dos veces).
50a31	ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον: <i>sed multo magis efficiet.</i>
50a32-33	σύστασιν πραγμάτων: <i>compositionem rerum bene factam.</i>
50b12	ὥς ἔστιν ἢ ὥς οὐκ ἔστιν: <i>aut esse aut non esse.</i>
50b21	τῆς τῶν ποιητῶν: <i>quam ars poetarum.</i>

- 51a9 καὶ ἄλλοτέ φασιν: et aliis temporibus *factum esse* affirmant.
 51b7 τὰ καθ' ἑκάστον: *magis* singularia; cf. *Discrepancias*.
 52b15 διαίρεται: *ipsa* dividitur. Lo mismo en 52b27.
 53a3 ἄλλ' οὔτε ἔλεον: sed neque *misericordiam habet*.
 53a31 ἡ διπλῆν... ἔχουσα: *eius fabulae quae duplicem habet*. Cf. *Discrepancias*.
 53a34 ἀκολουθοῦσι: *eam* sequuntur.
 53a35-36 ἀπὸ τραγωδίας ἡδονή: *ea quae a tragoedia proficiscitur* voluptas.
 54a19 ἔστιν δέ: est vero *hoc*.
 54b23 Καρκίνος: *dicit* Carcinus.
 54b28 αἱ πίστεως ἕνεκα: quae fidei causa *adhibentur*.
 54b33-34 διὰ τῆς ἐπιστολῆς: *agnita* per epistolam.
 55a19 βοῦλεσθαι: *eam* velle.
 55b6 ἐλθεῖν: *huc* venire.
 57b31 προσαγορεύσαντα: *ut* cum appellaverit.
 58a13 εἰς ὅσα: in quaecunque *desinunt*.
 58b3 διὰ... ἔχειν: quia *hoc...* se habet.
 58b19 τὴν ἀρχήν: et principium.
 58b21 τὸ μὲν: *atque* unum quidem.
 59b23 ἴδιον: *et quidem* proprium.
 60a1-2 ἀτοπώτερον: *absurdius fit*.
 60a36 τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν: *nempe* quae circa expositionem.
 60b30 τὸ ἀμάρτημα: *peccatum maius*.
 60b36 οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν: neque *licet* dicere melius sic.
 61a29 καὶ χαλκῆας: et *vocant...* aerarios.
 61a30 οὐ πινόντων: non bibentibus *diis*.
 61b30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ: nisi ipse *poeta...* adiunxerit (cf. *infra* 9: *Malas traducciones?*).
 62b7 ἐὰν δὲ πλεοὺς (cf. *Discrepancias*): sed si *faciant* plures.

4

CONCENTRACIÓN

Entiendo por concentración de la traducción el procedimiento por el cual R procura decir lo mismo que su original griego, pero con menos palabras latinas. Como suele acontecer en toda traducción, este procedimiento es menos frecuente que su opuesto, la traducción explicativa. Resulta especialmente difícil en traducciones del griego, y más de textos de Aristóteles.

- 47a15-16 y 25 τυγχάνουσιν οὔσαι: sunt.
 47a17-18 ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον: diverso et non eodem modo.
 47b25 λέγω δὲ οἶον: nempe.
 48a23 σχεδὸν ἀεὶ: semper.
 49b2 ὁψέ ποτε: sero.
 49b32-33 ὁ τῆς ὀψεως κόσμος: apparatus.
 50b30 ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ: plerumque.
 51a33 μετατιθεμένου τινὸς μέρους: transposita aliqua (om. *parte* porque acaba de decir *partes constare*, y se sobreentiende fácilmente).
 52a31-32 πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν: ad prosperam fortunam vel adversam.
 52b35 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν: ex prospera fortuna in adversam. (Lo mismo en 53a2.)
 53a14 εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας: in prosperam fortunam ex adversa, y en lín. 15: ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν: ex prospera in adversam.
 54a8 ἐκδιδόναι μέλλων: dediturus.
 54a11 Cf. *infra*, *Libertad estilística*.
 54b23-24 » » »
 55b28 εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν: in prosperam fortunam vel adversam.
 59b25-26 καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος: et histrionum est (con om. de *pars*).
 61a6 εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον: utrum laude an reprehensione dignum sit.

5

EXPLICACIÓN

La explicación es el procedimiento opuesto a la concentración. Podrían incluirse aquí casi todos los pasajes citados arriba bajo el epígrafe 3. *Adiciones*. Nótese las palabras latinas que, sin tener correspondencia exacta en el texto griego, sirven para que se entienda mejor la traducción.

- 48a18 τῶν νῦν: quam ii qui nunc sunt.
 48b9 τοῖς μιμήμασι: rebus imitatione expressis.
 48b10 ἐπὶ τῶν ἔργων: in operibus opificum.
 49a17 τὰ τοῦ χοροῦ: ea quae ad chorum pertinent.

- 49a26 ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους: in collocutione quam in vicem habemus.
- 49a38-b1 διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia in ipsa positum studium non est.
- 49b7 τῶν δὲ Ἀθηνησιν: eorum vero qui Athenis orti sunt.
- 49b21 Περι... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς: de imitatione quae fit in hexametro (cf. *Discrepantias*).
- 49b23-24 ὅρον τῆς οὐσίας: definitionem unde patet ipsius natura.
- 50a34 αἶ τε περιπέτεια: nempe peripetiae.
- 50a35 ποιεῖν: rem poeticam agere.
- 50a36 ἀκριβοῦν: res exquisite tractare.
- 50b2-3 λευκογραφῆσας: si quis albo describeret.
- 50b21 τοῦ σκευοποιοῦ: illius qui scenam conficit.
- 51b8 τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν: cum exponitur quemadmodum tali talia contingat dicere.
- 52a9 θεωροῦντι ἐμπεσόν: cum in eius caput incidisset, dum ipse spectaret.
- 52a25-26 ἐλθὼν ὡς εὐφρανὼν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ... φόβου: cum venisset nuntius tanquam laetitiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus.
- 52a34 καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα: etenim ad inanimata pertinet agnitio.
- 52b11 φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά: habens vim interimendi aut graves dolores afferendi.
- 52b37 ἀτραγωδοτάτον: a tragoedia maxime alienum.
- 53a2-3 τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἄν: quod enim gratum est hominibus, id quidem habet.
- 53a10 ἐν... εὐτυχίᾳ: in... fortunae prosperitate.
- 53a16 ἢ οἷου εἴρηται: aut talis personae qualis dictum est.
- 53a30 τραγικώτατός γε: hac tamen in parte maxime tragicus.
- 53a36 ἐκεῖ: in ea fabula.
- 53b6 ἅπερ ἂν πάθοι τις: in quas perturbationes cadet ille qui.
- 53b8 ἀτεχνότερον: magis artificii expers.
- 53b28 εἰδότας καὶ γινώσκοντας: ut eam praestarent scientes et cognoscentes.
- 54a32-33 οὐδὲν γὰρ... τῇ ὑστέρᾳ: nullam enim in partem... ei quae apparet posterius.
- 54b6 μὴδὲν εἶναι: nihil esse oportet.
- 54b7 ἔξω τῆς τραγωδίας: id extra tragoediam sit.
- 54b37 ἡ τρίτη διὰ μνήμης: tertia agnitio est quae per memoriam fit.
- 55a11 ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο: quod fato statutum esset.
- 55a21 αἱ ἐκ συλλογισμοῦ: quae per syllogismum fiunt.
- 55b12-13 ἥδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν: cum quis iam nomina supposuerit, eum episodiis uti oportebit.
- 56a5 συκοφαντοῦσιν: criminationem obiciunt.
- 56a7 ἀξιοῦσι: dignum existimant.
- 56a8-9 τοῦτο δέ, ὦν...: hoc vero intelligitur in iis quarum...

- 56a12 τὸ πολὺμυθον: quae multas fabulas continet.
- 56b9 θεωρίας τὰ σχήματα...: contemplationis, quae considerat figuras...
- 57a30 ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου: hominis vero definitio.
- 57b27-28 τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου, ἀνώνυμον: flammam vero emitti a sole sine nomine est.
- 58b4-5 διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος: quoniam autem commune aliquid habet cum eo quod est consuetum.
- 58b11-12 τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πῶς χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον: ac cum appareat quidem aliquo modo aliquem sequi hunc ipsum usum, id ridiculum est.
- 59a15 καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως: et de imitatione quae in agendo posita est.
- 59a24 ὧν ἕκαστον ὥς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα: quorum unumquodque, ut sors tulit, alterum respicit.
- 59b19 δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι: debet enim esse eiusmodi ut simul conspici possit.
- 59b22-23 πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος: ut extendere magnitudinem possit.
- 59b27 ποιεῖν περαινόμενα: efficere ut... ad finem perducantur.
- 58b29-30 τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθόν: hoc habet, quod bonum est... — καὶ ἐπεισοδίων ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις: et ad incrementum quod fit dissimilibus episodiis.
- 60a1 τὸ μὲν ὀρχεστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν: hoc quidem ad saltationem accommodatum, illud vero rebus agendis idoneum.
- 60a12 τὸ θαυμαστόν: id quod admirabile est.
- 60a14-15 τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δῖωξιν: quae evenerunt circa Hectoris insectationem.
- 60a27 Cf. *Discrepancias*.
- 60a29-30 εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ...: si vero non sint tales, at certe habeant extra fabulam, ut Oedipus illud habet quod...
- 60b30 τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός: eorumne quae sunt secundum artem, an eorum quae sunt secundum aliud accidens?
- 60b31 ὅτι ἑλαφος θήλεια: in cervorum specie feminam.
- 60b35 τὰ περὶ θεῶν: quae de deis dicuntur.
- 61a2 τὰ περὶ τῶν ὅπλων: quae de armis dicuntur.
- 61a19 ἀντὶ τοῦ πολλοί: pro hac voce πολλοί «multi».
- 61b4 τὰ περὶ Ἰκάριον: quae de Icario dicuntur.
- 61b5 ἀτοπον οὖν: absurdum igitur, dicunt, est.
- 61b11-12 πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπιθανὸν καὶ δυνατόν: appositum ad persuadendum, quod fieri non potest, quam non appositum ad persuadendum, quod fieri potest.
- 61b14 πρὸς ἃ φασιν ἄλογα: ad ea quae aiunt, reducuntur ea quae sine ratione sunt. — οὕτω τε καὶ: et sic etiam dicendum.

- 61b18 ἡ πρὸς ἅ: respicit aut ad ea quae.
 61b19 καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία: et vacare ratione et pravum apparere.
 61b20 χρήσθαι τῷ ἀλόγῳ: usus fuerit aliquo quod vacet ratione.
 61b22-23 ἡ γὰρ ὥς ἀδύνατα: nam sunt aut tanquam ea quae fieri non possunt.
 62a9 ἀλλ' ἡ φάυλων: sed motio improborum.
 62a11 τὸ ἑαυτῆς: illud quod habet proprium.
 62a14 πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία: habet omnia quae habet epopoeia.
 62b1-2 πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ: quod multi temporis mixtionem habet.
 62b7 ἀκολουθοῦντα τῷ... μήκει ὕδαρῃ: sequens... longitudinem appareat aquea.
 62b18 καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τινες αἰτίαι: et quae causae sint eius quod bene est et quod bene non est.

6

LIBERTAD ESTILÍSTICA

Considero manifestaciones de libertad estilística aquellos casos en que el traductor, conservando el sentido fundamental del texto griego, se aparta voluntariamente de las formas expresivas de éste.

- 48a16-17 καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν: et tragoedia et comoedia separata est.
 48a35 ποιοῦντες τὰ ὀνόματα σημείον: ducentes a nominibus signum.
 48b14 ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν: qui tamen parum participes sunt.
 49a29-30 πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον: plura enim fortasse dicenda essent, si singula essent explicanda.
 49b12 ἔτι δὲ τῷ μήκει: praeterea longa est.
 50b36 ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν: verum etiam esse magnam, sed non quomodo libet.
 51a11-12 ὥς δὲ ἀπλῶς διορίσαντα εἰπεῖν: verum ut simpliciter re definita dicam (cf. *Discrepancias*).
 51a36-37 ὅτι οὐ... τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἔστιν: non esse poetae munus.
 52b30 ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν ἐλρημένοις: sequitur ut dicamus post illa quae adhuc dicta sunt.
 53a17 τὸ γιγνόμενον: quod observatur (cf. *Discrepancias*).
 53b26 τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν: idque quod dicimus se recte habere.
 54a6-7 μέλλει ἀποκτείνειν: interfectura erat.—ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε: sed cum agnovisset, non interfecit.

- 54a11-12 τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις: huiusmodi fabulae confectionem (*Al mismo tiempo, concentración*).
- 54a28-29 παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαῖον: exemplum improborum morum non ex necessitate.
- 54b23-24 καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι: aut in corpore (*Concentración*).
- 56a45 δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν: conandum est ut habeantur.
- 58a6 ὅταν... καταλείπη: quod... reliquerit.
- 58b1 εἰς τὸ σαφές τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικόν: ad perspicuam elocutionem et non vulgarem.
- 58b19 κατιδοὶ ὅτι ἀληθῆ λέγομεν: videbit a nobis dici ea quae vera sunt.
- 58b26 τὰ κύρια μετατιθεῖς: positis propriis.
- 59b27-28 ὅφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος: quae cum propriae sint, augent poematis molem.
- 60a20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός: atque hoc naturam habet paralogismi.

7

VARIACIÓN ESTILÍSTICA

Un caso especial de libertad estilística puede verse en la *variación*, mediante la cual R evita conscientemente repetir las mismas palabras, palabras semejantes, fórmulas iguales o parecidas.

- 48a23 πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας: agentes et molientes aliquid.
- 48a27-28 πράττοντας καὶ δρῶντας: molientes aliquid et agentes.
- 49a14 πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα: multas mutationes cum habuisset.
- 50b14 λέγω δὲ... λέξιν εἶναι: ac voco dictionem.
- 51a4-5 ἔχειν μὲν μέγεθος... ἔχειν μὲν μῆκος: inesse quidem magnitudinem... inveniri quidem longitudinem.
- 51b30 γεγόμενα ποιεῖν: facta pangere.
- 54b21-23 τὰ μὲν... τὰ δὲ...: partim quidem... partim vero...; pero a continuación, lín. 24, la misma expresión τὰ μὲν... τὰ δὲ...: aut... aut.
- 57a4 φωνὴ ἄσημος: vox non significativa.
- 57a6 y 8 φωνὴ ἄσημος: vox significationis expers.

Veamos en particular la traducción de la fórmula tan frecuente ὁ μὲν... ὁ δὲ en sus distintos casos y géneros, donde podremos descubrir más de una docena de variantes.

1. unus quidem... alter vero: 49a10-11, 51b4-5, 55b33-56a1 (ej. trimembre: ἡ μὲν... ἡ δὲ... ἡ δὲ, con el 3.^{er} miembro traducido por *tertia*), 57a19-21 (nuevo ej. trimembre: ἡ μὲν... ἡ δὲ... ἡ δὲ, con el 3.^{er} miembro traducido por *alius autem*), 57a31-32, 58b21-22.
2. partim quidem... partim vero: 47a19-20, 49a4-5, 54b21-23, 57a33-34.
3. hic quidem... ille vero: 52a28-29, 60a1, 60a15-16.
4. ille quidem... hic vero: 47b18-19, 47b27-28, 58a1-2.
5. una quidem pars... altera vero: 48a25-27, 55b4, 58a6-7.
6. alius quidem... alius vero: 48b33, 55a33.
7. alius... alius (con om. de *quidem* y *vero*): 52a12, 58a8-9 (ej. trimembre: *alia... alia... alia...*).
8. quidam... quidam: 49b16.
9. ille quidem... hic (om. *vero*): 54a21.
10. hic enim... ille (om. *vero*): 48a17.
11. ille enim... hic vero: 53a4.
12. aut... aut: 54b24 (cf. 54b21-23 en este mismo apartado).
13. nam unus... alter: 60b16.

En las variantes 10 y 11, la presencia de γάρ > *enim* en el primer miembro (ἡ μὲν γάρ 48a17, ὁ μὲν γάρ 53a4) motiva la omisión de *quidem* < μὲν en el segundo. Lo mismo ocurre en la variante 13, donde ἡ μὲν γάρ se traduce por *nam* (< γάρ) *unum*, y ἡ δὲ, por *alterum*.

8

OTROS RASGOS ESTILÍSTICOS

Veamos, finalmente, otros modos de traducción que pueden constituir rasgos estilísticos en la de Riccoboni.

A) TRADUCCIÓN DE PARTICIPIOS POR FORMAS PERSONALES:

47a23: χρώμενοι: utuntur.—48a1: οἱ μιμούμενοι: ii qui imitantur.—48a7: τῶν λεχθεισῶν: ex iis quae dictae sunt.—48a24: τοὺς μιμουμένους: quos imitantur.—48a37: ὥς... λεχθέντας: quasi... dicti sint.—48b9: τὸ συμβαῖνον: quod contingit.—48b11: θεωροῦντες: dum spectamus.—49a2: παραφανέσης: cum apparuisset.—49a3: οἱ... ὀρμῶντες: qui ferebantur.—49a11: ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων: ab iis qui... caneabant.—49a14: μεταβολὰς μεταβαλοῦσα: mutationes cum habuisset.—49b3: σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης: cum figuras quasdam nacta esset.—49b8: ἀφέ-

μενος: cum abieciisset. — 49b23: ἐκ τῶν εἰρημένων: ex iis quae dicta sunt. — 50a32: ἡ κεκρημένη: quae usa sit. — ἔχουσα: [quae] habeat. — 50b39: γινομένη: quae fiat. — 51a34-35: ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν: quod enim cum adest aut non adest. — 51b12: συστήσαντες γὰρ: nam cum constituerint. — 52a26: δηλώσας: ut aperuit. — 52a27-28: ἀγόμενος... ἀκολουθῶν: cum duceretur... persequeretur. — 53a8-9: ὁ... διαφέρων... μήτε... μεταβάλλων: qui... praestat... neque... mutatur.

Puede decirse que es normal en R esta manera de traducir, y no vale la pena acumular más ejemplos. Alguna vez, en cambio, traduce por participio una oración de relativo, p. ej. 57a6-7: ἦ... δηλοῖ: indicans.

B) TRADUCCIÓN DE INFINITIVOS:

1. *Por formas personales:* 47a17: τῷ... μιμεῖσθαι: quod... imitantur. 48a8: τῷ... μιμεῖσθαι: quod... imitabitur. — 49a38-b1: διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia... positum studium non est. — 49b10: εἶναι: quod sit. — 49b11: τῷ... ἔχειν καὶ... εἶναι: quod... habet et... est. — 54b37: τῷ αἰσθεσθαι: cum quis sentit.
2. *Por sustantivos:* 51a26: μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι: et simulasse insaniam. — 53b4: ἄνευ τοῦ ὁρᾶν: sine visu. — 62a12: διὰ... τοῦ ἀναγινώσκειν: per lectionem.

C) TRADUCCIÓN DE ADJETIVOS:

1. *Por genitivo:* 47b16: ἱατρικὸν ἢ μουσικὸν τι: medicinae aut musicae aliquid.
2. *Por verbo:* 50b16-17: ψυχγωγικὸν μὲν... ἀτεχνότατον δὲ: allicit quidem animos, sed maxime est artis experts.

D) CONVERSIÓN DE UN COMPLEMENTO EN SUJETO:

47b23: περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον: atque haec quidem hunc in modum explicata sint (más ejemplos en *Libertad estilística*: 58b19, 59b27-28, y *Variación estilística*: 51a4-5).

E) HIPÉRBATO:

47b15-16: ποιητὰς... προσαγορεύοντες: appellantes poëtas. — 47b24-25: περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον: atque haec quidem hunc in modum explicata sint. — 49a30: διεξιέναι καθ' ἑκαστον: si singula essent explicanda. — 50a21-22: ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: sed propter actiones mores complectuntur (otros ejemplos en *Libertad estilística*: 58b19, 58b26).

Sería fácil agregar a las aquí señaladas otras peculiaridades o características de la traducción riccoboniana que denotan en su autor cierta voluntad de estilo; y más fácil aún añadir ejemplos a los recogidos en cada apartado. Pero ni éste pretende ser un estudio exhaustivo de la traducción de Riccoboni, ni creo que destacando otros rasgos estilísticos o acumulando más ejemplos pueda llegarse a una conclusión que no sea la apuntada arriba (pág. 41): que el traductor buscó ante todo la mayor fidelidad posible a su original griego, ciñéndose a él generalmente hasta en el orden de las palabras. Su método puede considerarse intermedio entre el de Guillermo de Moerbeke, calco mecánico del original, y el de Vincenzo Maggi, que buscaba una prosa latina florida y de sabor clásico. La traducción de Riccoboni resulta así más «aristotélica» que la de Maggi, más próxima a la estructura formal de la *Poética*.

¿Se quiere decir con esto que la traducción de Riccoboni sea perfecta? A mi juicio, es una traducción buena, que cumple generalmente el propósito del traductor: proporcionar a los lectores cultos, pero desconocedores del griego, una versión latina de la *Poética* fácilmente inteligible y bien ceñida al texto original. Pero ¿acertó siempre Riccoboni a escoger el término o la expresión más conveniente? Veremos en el apartado noveno y último que en ocasiones —¿a qué traductor no le sucede lo mismo?— su elección no fue atinada.

9

¿MALAS TRADUCCIONES?

- 47b25 μέλει: concentu. (*Concentus* supone el canto simultáneo de varias personas; μέλος puede ser de una sola. Cf., en las *Notas a la traducción* española, la 105.)
- 48a9 ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλῇσει καὶ κιθαρίσει: in saltatione et auletica et citharistica. (En los términos 2.º y 3.º R pasa de la acción, expresada en gr. por el sufijo -σις, al arte. No había término propio en latín para la acción de tocar la flauta ni para la de tocar la cítara. Pero se podía haber recurrido al neologismo o al circunloquio.)
- 48a10 γενέσθαι: esse. (Lo exacto habría sido *fieri*.)
- 48b33 ἐγένοντο: fuerunt. (Más exacto *facti sunt*.)
- 49a13 ἐγίνετο: factum est. (Más exacto *fiēbat*.)
- 49a15 ἐπει: quia. (La conjunción es aquí temporal, no causal; la traducción sería *postquam*.)
- 49a24 γάρ: vero. (Sin duda por distracción; lo correcto sería *enim*.)
- 51a19 γίνεται: est (debiera decir *fit*).

51a28-29 περὶ μίαν πρᾶξιν οἷαν λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν: circa unam actionem, qualem dicimus esse Odysseam, mansit. (R no entendió el significado de συνέστησεν en este pasaje: lo tomó por intransitivo, y tradujo, un tanto forzosamente, *mansit*. Esto le llevó a cambiar el sentido de toda la frase: interpretó περὶ μίαν πρᾶξιν como complem. circumst. de συνέστησεν: *circa unam actionem... mansit*, y refirió a τὴν Ὀδύσσειαν las palabras οἷαν λέγομεν —*qualem dicimus esse Odysseam; esse* lo añade de su cosecha—, que se refieren a μίαν πρᾶξιν: *unam actionem qualem dicimus*).

En realidad, συνέστησεν es transitivo; significa «compuso», y su complem. directo es τὴν Ὀδύσσειαν, duplicado inmediatamente en ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα, que R traduce, omitiendo δὲ, *similiter et Iliadem*. En el sentido transitivo de «componer» aparece συνίστημι no pocas veces en la *Poética*, ya desde las primeras líneas: 47a9: συνιστάναι τοὺς μύθους, 50a37: τὰ πράγματα συνίστασθαι, 51b12-13: συστήσαντες τὸν μῦθον, 52b29: συνιστάντας τοὺς μύθους, 55a22: τοὺς μύθους συνιστάναι (construcción repetida en 59a18), 60a27-28: τοὺς λόγους συνίστασθαι, y en algún pasaje más; y R traduce bien, por *componere* a veces y más frecuentemente por *constituere*: 47a9: *componi* fabulas, 50a37: *res componere*, 51b12-13: *cum constituerint* fabulam, 52b29: *constituentes* fabulas, 55a22: *fabulae sunt constituendae*, 59a18: *fabulas constituere*, 60a27-28: *sermones constituendi*.

Es cierto que también en la *Poética* aparece συνίστημι con valor intransitivo; véanse ejemplos en 50b32, 35; 51a32, 53b4, 59b14, 62a16, 62b10. Y lo curioso es que R usa en estos pasajes (excepto en 51a32: *constare*) formas pasivas del verbo *componere* en 50b32 y 35, o del verbo *constituere* en los demás; lo mismo, pues, que en los pasajes en que συνίστημι es transitivo, comienza traducéndolo por *componere* y pasa luego a *constituere*. Pero συνίστημι es intransitivo en el aoristo fuerte, συνέστην, y en 51a29 nos hallamos ante un aoristo sigmático, συνέστησα, que, como se sabe, tiene valor transitivo.

R podía haber traducido sencillamente: *circa unam actionem qualem dicimus Odysseam composuit, similiter autem et Iliadem*.

52a4 δι' ἄλλα: inter se (se pierde el sentido causal: sería más exacto *alia propter alia*).

52b12-13 περιωδόναι: eiulationes. (La palabra griega no supone lamentos en alta voz, aunque puede haberlos; sería más exacto *magni dolores*, pero quizá R evitó esta expresión por haber traducido en la línea anterior ὀδυνηρά por *habens vim graves dolores afferendi*.)

- 53b8 χορηγίας: sumptus. (Nos hallamos ante un caso típico de traducción pobre o poco expresiva, más por carencia o defecto de la lengua que por fallo del traductor: *sumptus* significa «gasto» en general, mientras que χορηγία se refiere aquí al gasto necesario para equipar y pagar un coro de tragedia; como en Roma no hubo la institución, tampoco se creó la palabra para designarla. También yo he traducido χορηγίας por «gastos». Pero quizá el latín habría tolerado la transcripción: «et choregiam requirit»; en castellano sería imposible decir: «y requiere coregia».)
- 53b14-15 ποῖα... τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν: qualia... appareant, ex iis assumamus quae contingunt. (R atribuye al genitivo función de ablativo, y lo hace depender de λάβωμεν; es partitivo, y depende de ποῖα. La trad. correcta sería: *qualia... appareant eorum quae contingunt, assumamus*.)
- 53b19 ὅταν... ἐγγένηται: quando... sunt. (Trad. pobre e inexacta; se ceñiría más al original *fiunt*. ¿Será quizá *sunt* errata por *fiunt*? Moerbeke, *Metaph.* 980a29, traduce ἐγγίγνεται por *infit*, composición evidentemente forzada, quizá aceptable para el latín medieval, pero que sin duda repudiaría el gusto más refinado de los humanistas italianos.)
- 54a23 ἀνδρεῖ(αν): fortem. (Sería más exacto y expresivo *virilem*.)
- 54b23 ἐπικτητα: adventicia. (Sería más exacto *acquisita*.)
- 55a33 εὖπλοστοι: bene fortunati (?): (¿Será *fortunati* errata por *formati*?)
- 55b12 καὶ ἐντεῦθεν ἢ σωτηρία: et hinc salutem. (No hay texto documentado que justifique este acusativo. ¿Será errata por *salus*, o descuido de R inducido por la proximidad de *oportuisse*?)
- 56a10-11 ὅπερ εἶρηται πολλάκις, μεμνησθαι: quod dictum est saepe, in memoriam revocare. (En R y B, la coma está después de *est*. El perfecto gr. indica el resultado de la acción verbal; μεμνησθαι «tener en la memoria». No se trata, pues, de *in memoriam revocare*, sino de «memoria tenere» o simplemente «meminisse», expresiones que excluirían el adverbio *saepe*, puesto que indican un estado habitual o permanente.)
- 58a8 ὄρρενα... θήλεα: virilia... muliebria. (La trad. particulariza demasiado; sería más exacto *masculina... feminina*.)
- 59a29 γί(ν)εται: est. (Sería más exacto *fit*.)
- 61b30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινεῖνται: nisi ipse poeta multam adiunxerit motionem moventur. (No se trata del poeta, sino del actor; véase luego, 62a5: οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορίας ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς. Además, R considera πολλὴν κίνησιν: *multam motionem* compl. dir. de προσθῇ: *adiunxerit*, que está usado aquí intransitivamente. πολλὴν κίνησιν es en realidad un acusativo interno y etimológico dependiente de κινεῖνται.)

62a6 περιεργάζεσθαι: uti (quizá errata; mejor *abuti*, pues, según se dice a continuación, no se debe condenar el *uso*, sino el *abuso* de los gestos en la representación de las tragedias).

También en este apartado podrían añadirse algunos ejemplos. Pero quizá de semejante tarea sería menor el provecho que el riesgo de pedantería. Quiero, para concluir, hacer constar de nuevo que, pese a estos pequeños lunares, la traducción de Riccoboni, en conjunto, me parece buena: de lectura fácil y muy fiel al original.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre la *Poética* de Aristóteles y sobre temas afines es inmensa e inagotable. Continuamente se está produciendo con abundancia. La que aquí se ofrece es, con su relativa amplitud, muy limitada. Para más información, sobre todo en lo relativo a obras publicadas en el siglo pasado y en los tres primeros decenios del actual, puede verse la obra clásica de L. Cooper y A. Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, Cornell Studies in English XI, New Haven, 1928, con la aportación adicional de M. T. Herrick, «A Supplement to Cooper and Gudeman's Bibliography of the Poetics of Aristotle», *American Journal of Philology* LII (1931) 168-174; para los años 1940-1945, el artículo de G. F. Else, «A survey of Work on Aristotle's *Poetics* 1940-1954», *Classical Weekly* 48 (1955), 73-82.

Las obras relacionadas a continuación se agrupan en ocho apartados, cuyas fronteras no deben considerarse rígidamente cerradas: muchos títulos podrían figurar en varios apartados; si sólo se han incluido en uno, ha sido para evitar repeticiones que prolongarían esta relación, aun así quizá demasiado larga.

El apartado primero incluye unas cuantas obras fundamentales sobre Aristóteles en general. El segundo y tercero —los más directamente relacionados con la *Poética*— son los más nutridos; pero tampoco en ellos se ha buscado la exhaustividad. El cuarto y quinto, respectivamente sobre el teatro griego y, en particular, sobre la tragedia griega, sólo recogen obras en que de un modo u otro repercuten las doctrinas aristotélicas sobre la poesía trágica, o que pueden contribuir a esclarecer algún aspecto de estas doctrinas. El mismo criterio ha guiado la selección de las obras incluidas en el apartado sexto, sobre los tres grandes trágicos. El séptimo, dedicado a las teorías poéticas y literarias relaciona-

das con la *Poética*, puede ser de interés especial para los estudiosos de las literaturas románicas. Pero también aquí la recopilación de títulos es forzosamente limitada. Finalmente en el apartado octavo, cuyo título mismo refleja su carácter de «cajón de sastre», se incluyen obras que, sin tener a veces relación directa con la *Poética*, han contribuido de algún modo a la elaboración de esta edición trilingüe.

1. SOBRE ARISTÓTELES EN GENERAL

Allan, D. J., *The philosophy of Aristotle*, New York, 1952; tr. al., 1955; tr. fr. 1962.

Bonitz, H., «Aristotelische Studien 1», *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* XXXIX (1862) 183-280.

— «Aristotelische Studien 2», *Ibidem* XLI (1863) 379-434.

— *Index Aristotelicus* (in *Aristotelis Opera*, ed. Acad. Regia Borussica, vol. 5), Berolini, 1870; 2.^a ed. Berolini, 1955.

Brentano, F., *Aristoteles und seine Weltanschauung*, Leipzig, 1911.

Brücker, W., *Aristoteles*, Frankfurt, 1935, 1957; trad. esp. de Francisco Soler, *Aristóteles*, Santiago de Chile, 1963.

Bywater, I., «Aristotelis», *Journal of Philology* V 117 ss., y XIV (1882) 40-52, London y Cambridge, 1873 y 1885.

Cherniss, H., *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* I, Baltimore, 1944, 2^a ed. 1946; repr. New York, 1962.

Cooper, L., *Aristotelian Papers*, Ithaca, New York, 1939.

Croissant, Jeanne, *Aristote et les Mystères*, Liège-Paris, 1932.

Diels, H., «Ueber die exoterischen Reden des Aristoteles», *Sitzungsber. der königl. Preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin* (1883) 477-494.

Düring, Ingemar, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, *Studia Graeca et Latina Gotoburgensia* 5, Göteborg, 1957.

— *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg, 1965.

— «Aristoteles», *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Supplementband XI, Stuttgart, 1968, 159-336.

Eucken, R., *De Aristotelis dicendi ratione*, Göttingen, 1866.

— *Ueber den Sprachgebrauch des Aristoteles*, Berlin, 1868.

— *Die Methode der aristotelischen Forschung*, Berlin, 1872.

- Feijoo, Fr. B. J., *Teatro crítico universal*, «Discurso séptimo: Mérito y fortuna de Aristóteles y de sus escritos», t. IV, 125-162, Madrid, 1778.
- Gigon, O., «Interpretationen zu den antiken Aristoteles-Viten», *Museum Helveticum* 15 (1958) 144 ss.
- Hamelin, O., *Le système d'Aristote*, Paris, 1920.
- Jaeger, W., *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin, 1923; 2. veränderte Aufl., 1955. Versione autorizzata di G. Calogero con aggiunte e appendice dell'autore, *Aristotele*, Firenze, 1935. Translation with the Author's corrections and additions by R. Robinson, *Aristotle, Fundamentals of the history of his Development*, Oxford, 1934; 2^d ed., 1948. Trad. esp. de J. Gaos, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, México, 1946.
- Liepert, J., *Aristoteles über den Zweck der Kunst*, Passau, 1862.
- Masellis, V., «Tradizione e cataloghi delle opere aristoteliche», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 34 (1956) 337 ss.
- Meyer, H., *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums X 2, Paderborn, 1919.
- Morau, P., *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Louvain, 1951.
- Peters, F. E., *Aristoteles Arabus*, Leiden, 1968.
- Pleza, M., «Supplementary Remarks on Aristotle in the Ancient Biographical Tradition», *Eos* 51 (1961) 241 ss.
- Randall Jr., J. H., *Aristotle*, New York, 1960.
- Richards, H., *Aristotelica*, London, 1915.
- Robin, L., *Aristote. La vie, l'œuvre, la doctrine*, Paris, 1944.
- Rolfes, E., *Die Philosophie des Aristoteles*, Leipzig, 1923.
- Rose, V., *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Lipsiae, 1886.
- Ross, W. D., *Aristotle*, London, 1923; 5th ed. rev. 1949; repr. 1954, 1956, 1960; «paperback» 1959. Trad. della terza ed. di Alterio Spinelli, *Aristotele*, Bari, 1946. Trad. esp. de Diego F. Pró, *Aristóteles*, Buenos Aires, 1957.
- *The Development of Aristotle's Thought*, London, 1957.
- Rostagni, A., «Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica Antica (Origini, significato, svolgimento della Poetica)», *Studi Ital. di Filol. Class.*, N. S. II (1921) 115-118.
- «Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica Antica (Origini, significato, svolgimento della Poetica)», *Studi Ital. di Filol. Class.*, N. S. III (1922) 1-147. (*Scritti Minori* I 76-237.)
- «Il dialogo aristotelico Περὶ Ποιητικῆς», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, N. S. IV (1926) 433-470, y V (1927) 145-173.
- «Introduzione» a su ed. de la *Poetica* (cf. *infra* pág. 430).

Stark, Rudolf, *Aristotelesstudien*, München, 1954.

Storost, J., «Die Aristoteles-Sage im Mittelalter», *Monumentum Bamber-gense. Festgabe für Benedikt Kraft*, München, 1955.

Taylor, A. E., *Aristotle*, New York, s. a.

Teichmüller, G., *Aristotelische Forschungen. I, Beiträge zur Erklärung der Poetik des Aristoteles. II, Aristoteles' Philosophie der Kunst*, Halle, 1869.

Tumarkin, A., «Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philo-sophie», *Museum Helveticum* 2 (1945) 108-122.

Vahlen, J., *Aristotelische Studien IV*, München, 1866.

Varios, *Autour d'Aristote. Recueil de Philosophie ancienne et médiévale offert à A. Mansion*, Louvain, 1955.

Wieland, W., «Aristoteles als Rhetoriker und die Exoterischen Schriften», *Hermes* 86 (1958) 323 ss.

2. EDICIONES, TRADUCCIONES, COMENTARIOS Y ESTUDIOS DE LA POÉTICA

Albeggiani, F., *Aristotele. La Poetica*. Introduzione, traduzione e commento, Firenze, 1934.

— «Intorno alla Poetica di Aristotele», *Giornale critico della Filosofia italiana* XVIII (1937) 371-382.

Aldina (Editio), *Aristotelis Ars poetica*, in *Rhetores graeci*, Apud Aldum, Venetiis, 1508.

Aristotle, *Works: The Oxford Translation*. 12 vols. ed. by J. A. Smith and W. D. Ross; tr. by J. I. Beare and others. Vol. II, *Rhetoric and Poetics*. Averroes, *Paraphrases Averrois in Librum poetice Aristotelis interprete Abramo de Balme*, Venetiis, 1522.

— *Averrois Cordubensis Paraphrasis in Librum Poeticae Aristotelis, Iacob Mantino Hispano Hebraeo, Medico, Interprete*, in *Aristotelis Stagiritae De Rhetorica et Poetica Libri*, vol. II, págs. 89-94, Venetiis, 1550.

Baldino, B., *Liber De Arte Poetica Aristotelis A Bernardino Baldino Versibus fideliter et Latine Expressus*, Mediolani, 1576.

Barco, G., *L'Arte Poetica di Aristotele tradotta sul testo di J. Vahlen*, Torino, 1876.

Bates, W. N., «Notes on the text of Aristotle's Poetics», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LXVIII (1937) 84-87.

Batteux, Ch., *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Des-préaux, avec les traductions et des remarques par l'Abbé Batteux*, Paris, 1771; nouv. éd., Paris, 1829, 2 vols.

Bekker, I., *Aristotelis Rhetorica et Poetica*, Berlin, 1873¹.

- Beni, Paolo, *In Aristotelis Poeticam commentarii*, Patavii, 1613.
- Bernays, J., *Über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, 1880.
- Bignami, E., *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, 1932.
- Buhle, J. G., 'Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς (in *Aristotelis opera omnia*, vol. 5), Strasbourg, 1799.
- Buhle, J. T., *De Poetica Liber*, Göttingen, 1794.
- Bursian, C., «Zu Aristoteles' Poetik», *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik* LXXIX (1859) 751-758.
- Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a Translation of the Poetics*, 4th ed., London, 1895; 1923, 1932; with a prefatory essay: *Aristotelian Literary Criticism*, 4th ed., New York, 1951.
- *The Poetics of Aristotle. Greek text and translation*, 4th ed., London, 1922. La trad., pubblicata también de nuevo con introd. de Francis Ferguson, New York, 1961.
- Bywater, I., *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxford, 1897.
- *Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction. Translation of the Poetics*, Oxford, 1909.
- *De arte poetica l. recognovit brevique adnotatione critica instruxit...*; ed. altera, Oxonii, 1911.
- Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, Vienna d'Austria, 1570.
- *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta. Riveduta et ammendata secondo l'originale et la mente dell'autore. Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella sposizione si contengono*, Basilea, 1576.
- Chatzis, A., «Ἀριστοτέλης ὁ Σταγίριτης καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς ἔργον», *Platon* 4 (1952) 3-18.
- Christ, W., *Aristotelis de Arte poetica liber*, Lipsiae, 1878; ed. ster., *Ibidem*, 1913.
- Cooper, L., *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the «Tractatus Coislianus»*, Oxford, 1924.
- *Aristotle On the Art of Poetry, an amplified version with supplementary illustrations for Students of English*, Boston, 1913; revised edition, Ithaca, N. Y., 1947.
- *The Poetics of A., its Meaning and Influence*, Boston, 1913; New York, 1924; Cornell Univ. Press, 1956.
- Curtius, M. C., *Aristoteles Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besondern Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius*, Hannover, 1753.
- Dacier, A., *La Poétique d'Aristote Traduite en François avec des Remarques Critiques*, Amsterdam-Paris, 1692.

Döring, A., *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876.

Düntzer, H., *Rettung der aristotelischen Poetik*, Braunschweig, 1840.

— «Die aristotelische Poetik und ihr Verhältnis zu den Büchern περί ποιητικῆς», *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* IX (1842) 278-288.

Egger, Émile, *Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote et d'extraits de ses Problèmes, avec traduction française et commentaire*, Paris, 1849.

— *Aristote. Poétique, avec des extraits de la Politique et des Problèmes; texte grec avec commentaire en français*, Paris, 1878.

— *Aristote. Poétique, avec...; traduction française*, Paris, 1878.

Else, G. F., *Aristotle's Poetics. The Argument*, Leiden, 1957; Cambridge, Mass., 1963.

— *Aristotle. Poetics. Translated, with an Introduction and Notes by...*, Ann Arbor, 1967.

Epps, P. H., *Aristotle. Poetics, tr. by...*, Chapel Hill, N. C., and London, 1942.

Essen, E., *Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik*, Leipzig, 1878.

Farran i Mayoral, J., *Aristotil. Poetica. Text i traducció de...; 2.^a edició a cura de J. Vergés*, Barcelona, 1946.

Festa, N., «Note al testo della Poetica di Aristotele». *Bolletino del Comitato per la preparazione dell'Edizione Nazionale dei Classici Greci e Latini. Rendiconti della Classe di Scienze morali e storiche. Serie VII. Supplem.* al vol. I, *Atti della Reale Accademia d'Italia* (1940), Roma, 1-39.

Festugière, A. J., «Sur le texte de la Poétique d'Aristote», *Revue des Etudes Grecques* 67 (1954) 252 ss.

Finsler, G., *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.

Franceschini, E., «La Poetica di Aristotele nel secolo XIII», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XCIV 2 (1935) 523-548.

Franceschini, E., Minio-Paluello, L., *De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete (Arist. Latinus, vol. 33)*, Bruges-Paris, 1953.

Friedrichs, E., «Zur Poetik des Aristoteles», *Philologus* XXIX (1870) 716-723.

Fyfe, W. H., *Aristotle. Art of Poetry: A Greek view of Poetry and Drama*, ed. by..., Oxford, 1940.

Fyfe-Roberts, *Aristotle, The Poetics, with an English Translation by W. Hamilton Fyfe*, London, 1939, 1953.

Gabrieli, Fr., *Estetica e poesia araba nella interpretazione della Poetica Aristotelica presso Avicenna e Averroè*, Roma, 1930.

Galati-Mosella, G., *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica d'Aristotele*, Palermo, 1910.

Gallavotti, C., *Aristotele, Dell'arte poetica, a cura di...*, Milano, 1974.

García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética. Versión directa, introducción y notas por el Dr. ...*, México, 1946.

Gigon, O., *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*, Zürich, 1950.

- *Aristoteles. Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von...*, Stuttgart, 1961, 1969.
- Golden, L., *Aristotle's Poetics: a transl. and comm. for students of literature, with a comm. by O. B. Hardison*, Englewood Cliffs, 1968.
- Gomperz, Th., *Aristoteles' Poetik übersetzt und eingeleitet*, Leipzig, 1895.
- «Philodem und die aristotelische Poetik», *Wiener Eranos* (1909) 1-7.
- Goya y Muniain, Joseph, *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano por D. ...*, De órden superior. En la imprenta de Don Benito Cano, [Madrid], Año de 1798. — «Col. Austral», Madrid, 1948, 4.^a ed., 1970.
- Gräfenhan, E. H. W., *De Arte Poetica librum denuo recensuit, commentariis illustravit, etc.*, Leipzig, 1821.
- Gresseth, C. K., «The System of Aristotle's "Poetics"», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 89 (1958) 312-335.
- Grube, G. M. A., *Aristotle on Poetry and Style*, New York, 1958.
- Gudeman, Alfred, *Aristoteles über die Dichtkunst. Neu übersetzt, mit Einleitung, etc.*, Leipzig, 1921.
- «Die Syrisch-Arabische Uebersetzung der Aristotelischen Poetik», *Philologus* LXXVI (1920) 239-265.
- «Zur Ueberlieferungsgeschichte der aristotelischen Poetik», *Satura Berolinensis* (1924) 50-60.
- «The sources of Aristotle's Poetics», *Classical Studies in honor of J. C. Rolfe* (1931) 75-100.
- *Aristoteles Περὶ Ποιητικῆς. Mit Einleitung, Text und annotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices nominum, rerum, locorum*, Berlin und Leipzig, 1934.
- «Die Textüberlieferung der aristotelischen Poetik», *Philologus* XC (1935) 26-56, 156-175, 441-460.
- Hardie, R. P., «The Poetics of Aristotle», *Mind* N. S. IV (1895) 350-364.
- Hardy, J., *Aristote. Poétique, texte établi et traduit par...*, Paris, 1932; 4.^e éd., 1965.
- Hatzfeld, A., Dufour, M., *La Poétique d'Aristote*, Lille, 1899.
- Haupt, S. O., «Die zwei Bücher des Aristoteles περὶ ποιητικῆς τέχνης», *Philologus* LXIX (1910) 252-263.
- Heidenhain, F., *Averrois Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis Jacobo Mantino interprete*, Leipzig, 1889.
- Heinsius, D., *Aristotelis De Poetica Liber. Daniel Heinsius ordini suo restituit, Latine vertit, Notas addidit*. Reprod. en la ed. de la trad. cast. de Ordóñez das Seijas revisada por Flórez Canseco, Madrid, 1778 (cf.).
- *Aristotelis de poetica liber graec. et lat. cum dissertatione de constitutione tragica secundum Aristotelem*, Lugduni, 1611.
- Hermann, G., *Aristotelis de Arte poetica liber, cum commentariis*, Lipsiae, 1802.

- Herrick, M. T., *The Poetics of Aristotle in England*, New Haven, 1930.
- Horna, K., «Die Zeilenlängen in den Stammhandschriften der aristotelischen Rhetorik und Poetik», *Wiener Studien* LII (1934) 140-142.
- House, H., *Aristotle's Poetics. A Course of Eighth Lectures*, London, 1956.
- Howald, E., «Die Poetik des Aristoteles», *Philologus* LXXVI (1920) 215-222.
- «Zu Aristoteles Poetik», *Philologische Wochenschrift* XLI (1921) cols. 999-1008.
- Kassel, R., *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Oxonii, 1965; repr. lithogr., 1966, 1968.
- Körner, J., *Einführung in die Poetik*, Frankfurt, 1949.
- Lienhard, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' Poetik*. Diss., Zürich, 1950.
- Lobel, E., «The Greek manuscripts of Aristotle's Poetics», *Suppl. to the Bibliographical Society's Transactions* IX (1933).
- Lombardi, Bartolomeo, *In Aristotelis Poeticam Praefatio*, en Maggi y Lombardi *Explanationes...* (cf.).
- Lucas, D. W., *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by...*, Oxford, 1968.
- Maggi, Vincenzo, y Lombardi, Bartolomeo, *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes [...] In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetijs, 1550.
- Margoliouth, D. S., *Analecta orientalia ad Poeticam Aristoteleam*, London, 1887.
- *The Poetics of Aristotle, translated from Greek into English and from arabic into Latin with a revised text, introduction, commentary, glossary and onomasticon*, London-New York-Toronto, 1911.
- Mariner, Vicente, *El libro de la Poetica de Aristoteles, Vertido a la verdad de la letra del texto griego por el maestro Vicente Marinerio Valentino*, Ms. (cf. *supra* «Introducción», págs. 62 s.).
- Metastasio, P., *Estratto dell' Arte Poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima*, Paris, 1782.
- Montmollin, Daniel de, *La poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, Neuchâtel, 1951.
- Morel, G., *Aristotelis de Arte poetica liber*, Parisiis, 1555.
- Nahm, M. C., *Aristotle on the Art of Poetry, with a Supplement: Aristotle on Music*, New York, 1948.
- Norville, Sr. de, *La Poétique d'Aristote, traduite du grec*, Paris, 1671.

- Omout, H., *La Poétique d'Aristote. Manuscrit 1741. Fonds grec de la Bibliothèque nationale. Préface de M. H. Omout. Photolithographie de MM. Lumière*, Paris, 1891.
- Ordoñez das Seijas y Tobar, Don Alonso, *La Poetica de Aristoteles dada a nuestra lengua Castellana por... Señor de San Payo. Añadese nuevamente el texto Griego, la version Latina y Notas de Daniel Heinsio, y las del Abad Batteux traducidas del Francés; y se ha suplido y corregido la traduccion Castellana por el Licdo. Don Casimiro Florez Canseco, Catedrático de Lengua Griega en los Reales Estudios de esta Corte. Con las licencias necesarias*. En Madrid: Por Don Antonio de Sancha, Año de 1778.
- Orth, E., «Aristoteles' "Poetik"», *Emerita* XXV (1957) 185-197.
- Palacios, L.-E., «Reseña de la obra de Montmollin», en *The Phoenix, The Journal of the Classical Association of Canada* VI 2 (1952), 74-75.
- Pazzi, Alessandro [Paccius], *Aristotelis Poetica in Latinum conversa per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum*, Venetiis, 1536.
- Petruševski, M. D., «Annotations sur le texte de la Poétique d'Aristote», *Živa Antika*, 1962, 82-89.
- Piccolomini, Alessandro, *Il Libro della Poetica d'Aristotele. Tradotto di Greca lingua in volgare, da M. Aless. Picol. Con una sua Epistola a i lettori del modo del tradurre*, Siena, 1572.
- *Annotationi di M. Aless. Picol. nel Libro della Poetica d'Aristotele; con la traduptione del medesimo Libro in lingua Volgare*, Vinegia, 1575.
- Pistelli, E., *Aristotele. La Poetica. Tradotta da...*, con introduzione e commento di Giuseppe Saitta, Firenze, 1937; Bologna, 1947.
- Pittau, M., *Aristotele. La Poetica, a cura di... Introduzione, Testo e traduzione, Annotazioni, Indice riassuntivo*, Brescia, 1962; Palermo, 1972.
- Potts, L. J., *Aristotle on the Art of Fiction. An English Translation of Aristotle's Poetics with an Introductory Essay and Explanatory Notes*, Cambridge, 1953.
- Prickard, A. O., *Aristotle on the Art of Poetry. A lecture with two Appendices*, London, 1891.
- Pye, H. J., *A Commentary illustrating the Poetics of Aristotle by examples taken chiefly from the modern poets. To which is prefixed a new and corrected edition of the translation of the Poetics*, London, 1792.
- Rapin (le P. René), *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes dans ses Œuvres diverses concernant les belles-lettres*, Amsterdam, 1686 (1.^a ed. 1674). Trad. ingl., *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, London, 1674.
- Reiz, F. W., *Aristotelis de Poetica liber*, Lipsiae, 1786.
- Riccoboni, Antonio, *Aristotelis Ars Rhetorica ab A. Riccobono... latine conversa... Aristotelis Ars Poetica ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re Comica disputatione*. Venetiis, 1579.

- *Aristotelis Liber de Poetica*, ab A. Riccobono... *Latine Conversa et Clarissimis Partitionibus ac Notationibus ad Oram Libri Positis Illustrata*, Venetiis, 1584.
- *Poetica Antonii Riccoboni... Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, & nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, Venetiae, 1585.
- *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine Conversa: Eiusdem Ars Comica ex Aristotele. Cum Indice copiosissimo*, Patavii, 1587.
- *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad usum conficiendorum poematum, ab Ant. Riccobono ordinatum & quibusdam scholiis explanatum*, Patavii, 1591.
- *De Poetica, Aristoteles cum Horatio collatus*, Patavii, 1599.
- Ridgeway, W., «Three notes on the Poetics of Aristotle», *The Classical Quarterly* VI (1912) 235-245.
- Ritter, Fr., *Aristotelis Poeticam, ad codices antiquos recognitam, latine conversam, commentario illustratam, edidit Franciscus Ritter*, Coloniae, 1839.
- Robortelli, Francesco, *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber, a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi*, Florentiae, 1548.
- Rostagni, A., *Aristotele: Poetica, Introd., Testo e Commento di...*; Torino, 1927; 2.^a ed., 1945.
- Ruelle, Em., *Aristote. Poétique et Rhétorique*, Paris, 1882.
- Saint-Hilaire, J. B., *Poétique traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles*, Paris, 1858.
- Samaranch, Fr. de P., *Aristóteles. Poética. Traducción del griego y prólogo de...*, Madrid, 2.^a ed., 1966.
- Schlesinger, E., *Aristóteles. Poética. Traducción y notas de... Nota preliminar de José María de Estrada*, Buenos Aires, 1947; 2.^a ed., 1959.
- Schmidt, M., «Aristoteles Poetik», *Rheinisches Museum*, N. F. XXVI (1871) 224-233.
- *Aristoteles über die Dichtkunst*, Jena, 1875.
- Segni, Bernardo, *Rettorica Et Poetica d'Aristotile Tradotte di Greco In Lingua Vulgare Fiorentina da B. S.*, Firenze, 1549; Vinegia, 1551.
- Solmsen, F., «The origins and methods of Poetics», *Classical Quarterly* XXIX (1935) 192-201.
- Sousa, E. de, *Aristóteles. Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de...*, Pôrto Alegre, 1966.
- Spengel, L., «Ueber Aristoteles Poetik», *Abhandlungen der philos.-Philol. Classe der königlichen Bayerischen Akad. der Wissenschaften* II (1837) 209-252.
- *Aristoteles Poetik und Joh. Vahlens neueste Bearbeitung derselben*, Leipzig, 1875.

- «Aristotelische Studien IV. Poetik», *Abhandlungen der philos.-philol. Classe der königlichen Bayr. Akad. der Wiss.* XI (1866) 269-346.
- Stahr, A., *Aristoteles Poetik übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen*, Stuttgart, 1860.
- *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie*, Berlin, 1859.
- Susemihl, F., *Aristoteles über die Dichtkunst, Griechisch und Deutsch, und mit sacherklärenden Anmerkungen*, Leipzig, 1865, 1874².
- Sykutris, J., y Menardos, S., *Aristoteles περί ποιητικής*, Berlin-Leipzig, 1934.
- — 'Αριστοτέλους περί ποιητικῆς, 'Αθήναι, 1937.
- Thurot, Ch., «Observations philologiques sur la Poétique d'Aristote», *Revue archéologique*, N. S. VIII (1863) 281-296.
- Tkatsch, J., *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*, Wien und Leipzig, I, 1928; II (aus dem Nachlass herausgegeben von A. Gudeman und Th. Seif), 1932.
- «Über den arabischen Kommentar des Averroes zur Poetik des Aristoteles», *Wiener Studien: Zeitschrift für klassische Philologie* XXIV (1902) 70-98.
- Tschernyschewski, N. G., «Aristoteles 'Über die Dichtkunst' übersetzt, dargestellt und erläutert von B. Ordynski, Moskau, 1854», *Ausgewählte philosophische Schriften*, übersetzt von Alfred Kurella, Moskau, 1953.
- Tucker, Th., *Aristotelis Poetica, textum recognovit, emendavit, in ordinem digessit, etc.*, London, 1899.
- Twining, T., *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated, with Notes on the Translation and on the Original, and two Dissertations on Poetical and Musical Imitation*, London, 1782; second edition, 2 vols., London, 1812.
- Tyrwhitt, Th., *Aristotelis de Poetica Liber. Textum recensuit, versionem refinxit, et animadversionibus illustravit Thomas Tyrwhitt* (Publicación póstuma), Oxonii, 1794, 1806, 1827.
- Ueberweg, F., *Aristotelis Ars Poetica ad fidem potissimum codicis antiquissimi A' (Parisiensis 1741)*, Berolini, 1870.
- *Aristoteles über die Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt*, Berlin, 1869; Leipzig, 1875.
- Ussing, I. L., «Observationes criticae ad Aristotelis librum de Arte poetica et Rhetoricorum libros», *Opuscula philologica ad I. N. Madvigium* (1876) 221-233.
- Vahlen, J., *Aristotelis de Arte poetica Liber; recensuit..., Berolini, 1867; iterum recensuit et adnotatione critica auxit, Berolini, 1874; 3.^a ed., Lipsiae, 1885; reimpr. 1964.*
- «Beiträge zu Aristoteles Poetik, I», *Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* L (1865) 265-317; II, *ibidem* LII (1866) 89-175; III y IV, *ibidem* LVI (1867) 213-343 y 351-439.

- «Hermeneutische Bemerkungen zu Aristoteles Poetik», *Sitzungsber. der königl. Preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin* (1897) 626-643, y (1898) 258-277.
- «Zur Kritik aristotelischer Schriften (Poetik und Rhetorik)», *Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* XXXVIII (1861) 59-148.
- Valgimigli, E., *Aristoteles latinus XXXIII: De Arte Poetica Guillelmo de Moerbeke Interprete (reviserunt, praefatione indicibusque instruxerunt Aet. Franceschini et Laurentius Minio-Paluello)*, Bruges-Paris, 1953.
- Valgimigli, M., *Aristotele. Poetica. Traduzione, note, introduzione, di...*, Bari, 1916, 1934; 3.^a ed. riveduta, 1946.
- «Note di critica testuale alla Poetica di Aristotele», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XCVI (1936-1937) 1-22.
- «Una nuova traduzione della Poetica di Aristotele», *Giornale critico della Filosofia italiana* XVII (1936) 256-263.
- Valla, G., *Aristotelis «Ars Poetica» Georgio Valla Placentino Interprete. Hoc in volumine haec continentur: Nicephori logica... Aristotelis ars poetica*, Venetiis, 1498.
- Vettori, P., *Aristotelis de Arte poetica, ad exemplar libri a Petro Victorio correcti*, Florentiae, 1564.
- *Petri Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: Iisdemque ad verbum Latine expressis. Accessit Rerum et Verborum Memorabilium Index Locupletissimus*, Florentiae, 1560; 2.^a ed. 1573.
- Voilquin, J., et Capelle, J., *Aristote. Art Rhétorique et Art Poétique. Traduction nouvelle, avec texte, introduction et notes par...*, Paris, 1944.
- Warrington, John, *Aristotle. Poetics. New version by J. W.*, London, 1963.
- Wharton, E. R., *Texto de Vahlen, con trad. inglesa*, Oxford, 1883.

3. SOBRE TEMAS O PASAJES DETERMINADOS DE LA POÉTICA

- Baldry, H. C., «Aristotle and the Dramatization of Legend», *Classical Philology* 4 (1954) 151 ss.
- Basset, S. E., «'H δὲ ὁδός... ἡθικόν (Aristotle, Poetics XXIV, 1459 b 15)», *Classical studies presented to E. Capps* (1936) 3-13.
- Boekel, C. W. van, *Katharsis. Een filologische reconstructie van de psychologie van A. omtrent het gevoelsleven*. Diss., Nijmegen-Utrecht, 1957 (con bibliogr. hasta 1955).
- Bremer, J. M., *Hamartia: tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969.
- Bywater, I., «On certain technical terms in Aristotle's Poetics», *Festschrift Theodor Gomperz dargebracht zum siebzigsten Geburtstage*, Wien, 1902, 164 ss.

- Carroll, M., *Aristotle's Poetics c. XXV, in the light of the Homeric scholia*, Diss., Baltimore, 1895.
- Cooper, L., «The fifth form of "discovery" in the Poetics of Aristotle», *Classical Philology* XIII (1918) 251-261.
- Dawe, R. D., «Some Reflections on Ate and Hamartia», *HSCP* 72 (1968) 89-123.
- Diano, C., «La catarsi tragica», in *Sagezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 1968, 215-269.
- Dirlmeier, F., Κάθαρσις παθημάτων, *Hermes* LXXV (1940) 81-92.
- Döring, A., «Die aristotelischen Definitionen von σύνδεσμος und ἔρθρον, Poetik c. 20», *Archiv für Geschichte der Philosophie* III (1890) 363-369.
- Düntzer, H., «Der Name ΔΡΑΜΑ», *Jahrbücher für classische Philologie* CVII (1873) 569-579.
- Ebeling, R., *De tragicorum poetarum graecorum canticis solutis*, Halle, 1903.
- Else, G. F., «ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ», *Wiener Studien* 72 (1959) 75.
- Festa, N., *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*, Firenze, 1901.
- Flashar, H., «Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der Griechischen Poetik», *Hermes* 84 (1956) 12 ss.
- Flickinger, R. C., «Aristotle's Poetics 1460 b 15-26», *Philological Quarterly* XIX (1940) 321-327.
- Freire, A., «A catarse tragica em Aristóteles», *Euphrosyne*, Nova Serie, vol. III, 31-45.
- Funke, H., *Die sogenannte tragische Schuld. Studie zur Rechtsidee in der griechischen Tragödie*, Köln, 1963.
- Fyfe, W. H., «Seven passages in Aristotle's Poetics», *The Classical Review* XXIV (1910) 233-235.
- Gallavotti, C., «Aristotele, Poet. 1447 a 28», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* LVIII (1930) 74-77.
- Galli, U., «Il concetto di ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΟΝ secondo la Poetica di Aristotele», *Atene e Roma*, N. S. XII (1931) 243-253.
- «La mimesi artistica secondo Aristotele», *Studi italiani di filologia* IV (1924) 314-390.
- Gilbert, A. H., «Aristotle's Four Species of Tragedy (Poetics 18) and their Importance for Dramatic Criticism», *American Journal of Philology* 68 (1947) 363-381.
- «The Word ἐπεισόδιον in Aristotle's Poetics», *Amer. Journ. of Philol.* 70 (1948), 56-64.
- Gillet, J. E., «A Note on the tragic Admiratio», *Modern Language Review* XIII (1918) 233-238.

- Glanville, I. M., «Note on περιπέτεια», *The Classical Quarterly* 41 (1947) 73-78.
 — «Tragic Error», *Ibidem* 43 (1949) 47-56.
- Golden, L., «Mimesis and Katharsis», *Classical Philology* (1969) 145-153.
- Gomme, A. W., *The Greek Attitude to Poetry and History*, Berkeley, Los Angeles, 1954.
- Gomperz, Th., «Das Schlusscapitel der Poetik», *Eranos Vindobonensis* (1893) 71-82.
- Grand, Y., *Recherche des principes d'une philosophie des arts dits d'imitation chez Platon, Aristote et Plotin*, Fribourg (Suisse) 1954.
- Greene, W. C., «Aristotle on Metaphor», *Classical Weekly*, Pittsburgh 39 (1936) 94-95.
- Grube, G. M. A., «A Note on Aristotle's Definition of Tragedy», *Phoenix* 12 (1958) 26 ss.
- Gudeman, A., «Glossen in der aristotelischen Poetik», *Philologische Wochenschrift* XLI (1921) 185-191.
- Hempel, H., «Essence et origine de la métaphore», *Essais de philologie moderne*, Paris, 1953, 33-45.
- Herrick, M. T., «On Aristotle's Poetics 15, 1454 b 14-15», *Classical Philology* 40 (1945) 248-249.
- Housenholder, F. W., «The first chapter of the Poetics», *American Journal of Philology* LXVI (1945) 266-278.
- Kitto, H. D. F., «Catharsis», *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. Luitpold Wallach, New York (1966) 133-147.
- Koch, H. A., «Ein peripatetisches Interpretament zu φόβος καὶ ἔλεος», *Hermes* (1969) 255-256.
- Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954.
- Kranz, W., «Ueber Aristoteles' Poetik 1449 a - b 9», *Sokrates* VI (1918) 365-366.
- Landi, C., «La chiusa della Poetica di Aristotele nel codice Riccardiano 46», *Rivista di Filol. e d'Istruzione Class.* LIII (1925) 551-556.
- Lobel, E., «A crux in the Poetics», *The Classical Quarterly* XXIII (1929) 76-79.
- McKeon, R., «Aristotle's conception of language and the arts of language», *Classical Philology* XLI (1946) 193-206, XLII (1947) 21-50.
- Mesk, J., «Wo hat Aristoteles den Ausdruck Katharsis erklärt», *Wiener Studien* XXXIX (1917) 1-17.
- Moraux, P., «La mimésis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie», *Les études classiques* 23 (1955) 3-13.

- Northup, G. T., «The Rhetorical Device of 'Deceiving with the Truth'», *Modern Philology* 27 (1929) 487-493.
- Notopoulos, J. A., «Poetics 1458 b 12», *Classical Philology* XXXVII (1942) 195.
- Ostwald, M., «Aristotle on ἀμαρτία and Soph. Oedip. Tyran.», *Festschrift Kapp*, 1958, 93 ss.
- Palacios, L.-E., «La anagnórisis», en *El juicio y el ingenio y otros ensayos*, Madrid, 1967, 241-245.
- «La estructura del poema en Aristóteles», *Coloquios de Historia y Estructura de la obra literaria*, Madrid, 1971, 207-213.
- Papanoutsos, E. P., «La catharsis aristotélicienne», *Eranos* 46 (1948) 77-93.
- *La Catharsis des Passions d'après Aristote*, Athènes-Paris, 1953.
- Pareyson, L., *Il Verisimile nella Poetica di Aristotele*, Torino, 1950.
- Plebe, A., *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino, 1952.
- Pohlenz, M., «Furcht und Mitleid? Ein Nachwort», *Hermes* 84 (1956) 49 ss.
- Rees, B. R., «Pathos in the Poetics of Aristotle», *Greece and Rome*, 1972, 1-11.
- Richter, L., *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin, 1960.
- Riondani, E., *La Teoria Aristotelica dell'Enunziiazione*, Padova, 1957.
- Russo, L., *La catarsi aristotelica*, Caserta, 1919.
- Schadewaldt, W., «Furcht und Mitleid?», *Hermes* 83 (1955) 129-171.
- Schellens, M. S., «Die Bedeutung der 'Katharsis' in der Musiklehre des Aristoteles», *Archiv für Philosophie* 7 (1957) 229 ss.
- Schoemann, G. F., «Animadversiones ad veterum grammaticorum doctrinam de articulo», *Jahrbücher für klassische Philologie*, Supplementband V (1864).
- Schuettrumpf, E., «Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles», *Zetemata* XLIX, München, 1970.
- Schweitzer, B., «Mimesis und Phantasia», *Philologus* 89 (1934) 286-300.
- Smith, J. A., «Aristotle. Poetics c. XVI, § 10», *The Classical Quarterly* XVIII (1924) 165-168.
- Smith, K. K., «Aristotle's 'Lost chapter on comedy'», *The Classical Weekly* XXI (1928) 145-161.
- Solmsen, F., «Electra and Orestes. Three recognitions in Greek tragedy», *Med. Nederl. Akad. van Wet. Afd. Letterk.* XXX 2, Amsterdam, 1967, 31-62.
- Spengel, L., «Über die καθαρσις παθημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles», *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 9, 1 (1860) 3-50.
- Stackelberg, J. v., «Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio», *Romanische Forschungen* 68 (1956) 271-293.

Stanford, W. B., «On Poetics XX, 1457 a 22», *The Classical Review* LVI (1942) 72.

Terzaghi, N., «De duobus Aristotelis de Arte poetica libri locis», *Bolletino di Filologia Classica* XVIII (1912) 231-233.

Thiele, Guillermo, *Problemas de anagnórisis en la literatura griega. La teoría de Aristóteles y la práctica en «Las Coéforas» de Esquilo y en «Electra» de Sófocles* (sin indic. de l. ni a.).

Trench, W. F., «Mimesis in Aristotle's Poetics», *Hermathena* XLIV (1933) 1-24.

Vahlen, J., «Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie», *Symbola Philologorum Bonnensium in honorem F. Ritscheltii collecta* I (1864) 153-184.

— «Wo stand die verlorene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie?», *Sitzungber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* LXXVII (1874) 293-298.

Verdenius, W. J., «The meanings of ἥθος and ἥθικός in Aristotle's Poetics», *Mnemosyne*, Tertia S., XII (1945) 241-257.

— «Κάθαρσις παθημάτων», *Autour d'Aristote, Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à A. Mansion*, Louvain, 1955, 367-373.

— *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, 1949.

Wachsmuth, R., *De Aristotelis studiis homericis capita selecta*, Berolini, 1863.

Weil, H., «Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles», *Verhandlungen der 10. Versammlung deutscher Philologen*, Basel (1848) 131 ss.

Welcker, F. G., «Der homerische Margites», *Kleine Schriften* IV (1861) 27-36.

Werner, H., *Die Ursprünge der Metaphern*, Leipzig, 1919.

4. SOBRE EL TEATRO GRIEGO EN GENERAL

Arnott, P. D., *An Introduction to the Greek Theatre*, London, 1959.

— *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, 1962.

Balil, A., «Decorado y representación escénica en el teatro griego», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 325-367.

Bellesort, A., *Athènes et son théâtre*, Paris, 1934.

Bethe, E., *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig, 1896.

Bieber, M., *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, 1920.

— *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939, 2nd ed. 1961.

Bragaglia, A. G., «Scenografia greco-romana», *Dionisio* III (1931) 13 ss.

- Breitholtz, L., *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert, Hypothese oder Realität?*, Stockholm, 1960.
- Brinck, A., *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes*, Halle, 1886.
- Brook, I., *Costume in Greek classic Drama*, London, 1962.
- Campo, L., *I Drammi Satireschi della Grecia Antica*, Milano, 1940.
- Cantarella, R., «Atene. La Polis e il teatro», *Dionisio* XXXIX (1965) 39-55.
- Capone, G., *L'arte scenica degli attori greci*, Padova, 1935.
- Capps, E., *The stage in the Greek theatre according to the extant dramas*, New Haven, 1891.
- «The chorus in the later Greek drama with reference to the stage question», *Amer. Journ. of Arch.* XI (1895) 287-325.
- Dale, A. M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1948.
- «Seen and Unseen in Scenic Conventions», *Wiener Studien* 59 (1956) 96-106.
- Denis, J., «Le drame satyrique», *Annales de la Faculté des Lettres de Caen*, 5.^e année, n.º 2.
- Dierks, H., *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud graecos*, Göttingen, 1883.
- Duris, L., «La realizzazione scenica del coro nello spettacolo», *Dionisio* XLI (1967) 378-389.
- Falco, V. de, *Studi sul teatro greco*, Napoli, 1943, 2.^a ed., 1958.
- Flickinger, R. D., *The Greek Theater and its Drama*, Chicago, 1926; Cambridge-London, 1936.
- François, E., *El teatro de los griegos*, Buenos Aires, 1941.
- Frickenhaus, A., *Die altgriechischen Bühnen*, Strassburg, 1917.
- Garibay, Angel M.^a, *Teatro helénico*, México, 1965.
- Gaster, Theodor H., *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York-Toronto, 1950.
- Guglielmino, Fr., *Arte e artificio nel dramma greco*, Catania, 1912.
- Haigh, A. E., *The Attic Theatre*, Oxford, 1907.
- Harsh, Ph. H., *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1948; Oxford, 1967.
- Hathorn, R., *The handbook of classical drama. An informative guide to drama in Ancient Greece and Rome*, London, 1967.
- Heimsoeth, F., *Vom Vortrage des Chores in den griechischen Dramen*, Bonn, 1841.
- Irigoin, J., *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers*, Paris, 1953.
- Jackson, J., *Marginalia Scaenica*, Oxford, 1955.

- Kaimio, K., *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki, 1970.
- Kenner, H., *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien, 1954.
- Kitto, H. D. F., *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, London, 1956; 2nd ed., 1960.
- Koller, H., «Hypokrisis und Hypokrites», *Museum Helveticum* 14 (1957) 100 ss.
- Kranz, W., «Die Urforme der attischen Theater und Komödie», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* (1919) 145 ss.
- Lasso de la Vega, J. S., «Teatro griego y teatro contemporáneo», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 415-461.
- Lawber, L. B., *The dance of the ancient Greek theatre*, Iowa C., 1964.
- Lesky, A., «Hypokrites», *Studi in onore di U. E. Paoli*, Firenze, 1955, 469 ss.
- Lever, K., *The Art of Greek Comedy*, London, 1956.
- Lindsay, J., *The clashing rock. A study of early Greek religion and culture and the origin of drama*, London, 1965.
- Little, A. M. G., *Myth and Society in Attic Drama*, New York, 1942.
- Maglia, A., «Per uno studio psicologico-religioso sull'origine del teatro in Grecia», *Dionisio XXXIX* (1965) 326-333.
- Navarre, O., *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, 1895.
- *Les représentations dramatiques en Grèce*, Paris, 1929.
- Pfeiffer, A., *Ursprung und Gestalt des Dramas*, Berlin, 1943.
- Pickard-Cambridge, A. W., *The Theater of Dionysos in Athens*, Oxford, 1946.
- *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953; 2nd ed., 1968.
- Rees, K., *The so called rule of the three actors in the classical greek drama*, Chicago, 1970.
- Ridgeway, William, *The drama and dramatic dances*, Cambridge, 1915.
- Rodríguez Adrados, F., «Kômos, kômôidia, tragôidia. Sobre los orígenes del teatro», *Emerita XXXV* (1967) 249-294.
- «El Banquete platónico y la teoría del teatro», *Emerita* (1969) 1-28.
- *Fiesta, tragedia y comedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.
- Romagnoli, E., *Il teatro greco*, Milano, 1918.
- Schmidt, F. W., *Kritische Studien zu den griechischen Dramatikern*, 2 vols., Berlin, 1886.
- Schneider, K., «Hypokrites», *Paulys R. E.*, Suppl. VIII, 187-232.
- Schönborn, A., *Die Skene der Hellenen*, Leipzig, 1858.

- Sifakis, G. M., *Studies in the history of the Hellenistic drama*, London, 1967.
- Snell, B., *Szenen aus griechischem Drama*, Berlin, 1971.
- Steidle, W., *Studien zum antiken Drama, unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, München, 1968.
- Vitucci, G. V., «Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici», *Dionisio* 7 (1939) 210-225, 312-325.
- Webster, T. B. L., *Greek Theatre Production*, London, 1956; 2nd ed., 1970.
- «Some Thoughts on the Pre-History of Greek Drama», *Inst. of Class. Stud. Univ. Lond. Bull.* 5 (1958).
- «Die mykenische Vorgeschichte des griechischen Dramas», *Ant. und Abend.* 8 (1959) 7 ss.
- «Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre», *Bull. Rylands Lib.* 42, 2 (1960) 493 ss.
- *Griechische Bühnenaltertümer*, Göttingen, 1963.
- Weil, H., *Études sur le Drame Antique*, Paris, 1897; 2.^e éd., 1908.
- Wilhelm, A., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien, 1906.
- Zuchelli, B., *Hypocrites. Origini e storia del termine*, Genova, 1962.

5. SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

- Alsina, J., «Orígenes de la tragedia y política: algunas notas histórico-bibliográficas», *Revista de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 305-323.
- *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971.
- Baden, H. J., *Das Tragische*, 2. Aufl., Berlin, 1948.
- Baldry, H. C., *The greek tragic theatre*, London, 1971.
- Bernays, J., *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas. I, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. II, Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, Berlin, 1880 (I, publicado ya anteriormente, en 1857).
- Bernhardt, J., «Der Mensch in der tragischen Welt», *De profundis*, 2. Aufl., Leipzig, 1939; trad. esp. de Emyllán y Miguel-Angel Bravo Lozano, «El hombre en el ámbito de la tragedia», *De profundis*, Madrid, 1962.
- Bethe, E., «Die griechische Tragödie und die Musik», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 19 (1907) 81-95.
- Bickel, E., «Die Griechische Tragödie», *Bonner Kriegsvorträge* 58-59, Bonn, 65 ss.
- Bogner, H., «Der tragische Gegensatz», *Gnomon* 21 (1949) 211 ss.
- Brommer, F., *Satyroi*, Würzburg, 1937.
- *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, 2. Aufl., Berlin, 1959.

- Buchwald, W., *Studien zur Chronologie der attischen Tragödie 445 bis 431*, Königsberg, 1939.
- Burkert, W., «Greek tragedy and sacrificial ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies Durham VII* (1966) 87-121.
- Buschor, E., «Satyrtänze und frühes Drama», *Sitzb. d. Ak. München*, 1943.
- Cantarella, R., *I primordii della tragedia*, Salerno, 1936.
- Cataudella, Q., *Saggi sulla tragedia greca*, Messina-Firenze, 1969.
- Carrière, J., «Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs», *Revue des Etudes Grecques LXXIX* (1966) 6-37.
- Cessi, C., *Origini della Tragedia Greca*, Milano, 1924.
- Chaignet, A.-E., *Des formes diverses du chœur tragique*, Paris, 1865.
- *La tragédie grecque*, Paris, 1877.
- Croiset, M., «De la tétralogie dans l'histoire de la tragédie grecque», *Revue des Etudes grecques* (1888) 369 ss.
- Dale, A. M., «The chorus in the action of Greek Tragedy», *Essays presented to H. D. F. Kitto*, London, 1965, 15-27.
- Dieterich, A., «Die Entstehung der Tragödie», *Archiv für Religionswissenschaft* (1908) 163 ss.
- Dingel, J., *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1967.
- Drew-Bear, Th., «The trochaic tetrametra in Greek tragedy», *Amer. Journal of Phil.* LXXXIX (1968) 385-405.
- Duchemin, J., *ΛΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris, 1945.
- Else, G. F., «Aristotle and satyr-play, I», *Transactions and Proceedings of the American philological Association LXX* (1939) 139-157.
- «The Origin of Tragoidia», *Hermes* 85 (1957) 17 ss.
- *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard, 1965.
- Estève, J., *Les innovations musicales dans les tragédies grecques à l'époque d'Euripide*, Paris, 1902.
- Farnell, L. R., «The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 29 (1909) 41 ss.
- Festugière, A. J., *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, 1969.
- Freire, A., «Quid graeci poetae tragici de fato senserint», *Euphrasyne*, N. S. II (1968) 135-141.
- Frickenhaus, A., «Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie», *Jahrbuch des königl. deutschen archäol. Instituts* 32 (1917) 1-15.
- Friedländer, P., «Die griechische Tragödie und das Tragische», *Die Antike* 1 (1925) 8 ss.
- Fritz, K. v., «Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie», *Studium Generale* 8 (1955) 195 ss., 219 ss.
- *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, 1962.

- Garton, C., «Characterization in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* (1957) 247-254.
- Geffcken, J., «Der Begriff des Tragischen in der Antike», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, 1930.
- Goldschmidt, V., «Le problème de la tragédie d'après Platon», *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, 103-140.
- Grande, C. del, *Intorno alle origini della tragedia ed altri saggi*, Napoli, 1936.
- *Tragoidia, Essenza e Genesi della Tragedia*, Napoli, 1952; 2.^a ed., Milano, 1962.
- «Dal ditirambo alla tragedia», *Victriana IV* (1967) 227-246.
- Guépin, J.-P., *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1968.
- Guggisberg, P., *Das Satyrspiel*, Zürich, 1947.
- Haigh, A. E., *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896; 5th ed., Oxford, 1946.
- Heimsoeth, F., *Commentatio de versuum in tragoediis graecorum structura*, Bonn, 1873.
- Heinsius, Daniel, *De tragoediae constitutione liber in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leiden, 1611.
- Hense, O., *Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie*, 2. Aufl., Freiburg i. Br., 1905.
- Howald, E., *Die Griechische Tragödie*, München-Berlin, 1930.
- Huddilston, J. H., *Greek tragedy in the light of vase paintings*, London, 1898.
- *The attitude of the Greek tragedians towards art*, London, 1898.
- Jacquot, J., *Le théâtre tragique. Etudes réunies et présentées par...*, Paris, 1965; 3.^e éd., 1970.
- Jaspers, K., *Über das Tragische*, München, 1954.
- Jeanmaire, H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951.
- Johansen, Fr., *General Reflections in Tragic Rhesis*, Copenhagen, 1959.
- Jones, John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, New York, 1962; London, 1967.
- Kalinka, E., «Die Urform der Griechischen Tragödie», *Commentationes Aenipontanae* 10, Innsbruck (1924) 24 ss.
- Kerényi, K., «Naissance et renaissance de la tragédie», *Diogenes* 28 (1959) 22 ss.
- Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1939; 2nd ed., 1950; 3rd ed., 1961; paperback 1966.
- «The dance in greek tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 75 (1955) 36-41.
- Knoke, F., *Begriff der Tragödie nach Aristoteles*, Berlin, 1906.
- Knox, B. W., «Second Thoughts in Greek Tragedy», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966) 213-232.

- Knox, B., Back, M. et alii, *Tragic Themes in Literature*, 3rd ed., New Haven, 1956.
- Kommerell, Max, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, 1940; 2. Aufl., 1957.
- Kranz, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933.
- Krieger, M., *The Tragic Vision*, Chicago, 1960.
- Krook, D., *Elements of Tragedy*, New York, 1969.
- Lammer, J., *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Paderborn, 1931.
- Lattimore, R., *The poetry of greek tragedy*, Baltimore, 1958.
- *Story Patterns in Greek Tragedy*, London, 1964.
- Leech, Cl., *Tragedy*, London, 1969.
- Legras, L., *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecque*, Paris, 1905.
- Lesky, A., *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956; 2. Aufl., 1964. Trad. ingl., *Greek Tragedy*, London, 1965.
- *Die Griechische Tragödie*, Stuttgart, 1958. Trad. esp. de J. Godó Costa, revis. de J. Alsina, *La tragedia griega*, Barcelona, 1970.
- Listmann, K., *Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie*, Darmstadt, 1910.
- Lloyd-Jones, H.; F. Galiano, M.; R. Adrados, F.; Tovar, A., *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, 1966.
- Lloyd-Jones, H., «Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges Fragment», *Estudios sobre la tragedia gr.*, Madrid, 1966, 9-33.
- Löhrer, R., *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn, 1927.
- Lucas, F. L., *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London, 1928; 6th impression, 1949; rev. ed., 1957.
- *Greek Tragedy and Comedy*, New York, 1967.
- Mahr, August C., *The Origin of the Greek Tragic Form*, New York, 1938.
- Mann, O., *Poetik der Tragödie*, Bern, 1958.
- Martin, V., «Drame historique ou tragédie», *Museum Helveticum* 9 (1952) 1 ss.
- Masqueray, P., «Les systèmes anapestiques dans la tragédie grecque», *Revue de Philologie* (1892) 117-136.
- *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895.
- Mayor, D., *La tragedia griega. Traducciones. Estudios*, Comillas, 1953.
- McMahon, A. Ph., «On the second book of Aristotle's Poetics and the source of Theophrastus' definition of tragedy», *Harvard Studies in Classical Philology* XXVIII (1917) 1-46.
- «Seven questions on Aristotelian definitions of tragedy and comedy», *Ibid.* XL (1929) 97-198.

- Miguez, J. A., *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, 1973.
- Miralles, C., «Estado actual de la investigación en tragedia clásica», *Bol. de Est. Helén.* II 2 (1968) 5-12.
- Muller, Herbert J., *The Spirit of Tragedy*, New York, 1956.
- Nauck, A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta I-II*, Leipzig, 1889, 1926.
- Nebel, G., *Weltangst and Götterzorn. Eine Deutung der Griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1951.
- Nestle, W., *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930; 2. Aufl., 1967.
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1871; trad. ingl., *The Birth of Tragedy from Spirit of Music*, en *The Complete Works of F. N.*, ed. by Oscar Levy, 18 vols., Edinburgh and London, 1909-1913; tr. fr. par J. Marnold et J. Morlan, *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, Paris, 1947; tr. esp. de E. Ovejero, *El origen de la tragedia*, 4.ª ed., Madrid, 1964.
- Nilsson, M. P., «Der Ursprung der Tragödie», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 27 (1911) 609 ss., 673 ss. (*Opuscula Selecta*, vol. I, Luna, 1951, 61-145).
- Norwood, G., *Greek Tragedy*, Boston, 1942; New York, 1960.
- Page, D. L., *Actor's interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.
- Patin, H. J. G., *Etudes sur les tragiques grecs*, 4 vols., Paris, 1841-1843; 8.ª éd., 1913.
- Patzner, H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962.
- Peretti, A., *Epirrema e Tragedia. Studio sul Dramma Attico Arcaico*, Firenze, 1939.
- Perrotta, I *tragici Greci*, Bari, 1931.
- «Tragedia», *Enciclopedia Italiana*, vol. 34, 146 ss.
- Petersen, E., *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn, 1915.
- Pickard-Cambridge, A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927; 2nd ed., revised by T. B. L. Webster, 1962.
- «Tragedy», *Oxford Classical Dictionary*, 915-920.
- Pohlenz, M., «Das Satyrspiel und Pratinas von Phleijus», *Nachr. v. der Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Kl.* (1926) 298-321.
- *Die Griechische Tragödie I-II*, Leipzig-Berlin, 1930; 2. Aufl., Göttingen, 1954; trad. it., *La tragedia greca*, Brescia, 1961.
- Pohlenz, Lesky, Lucas, *Greek Tragic Poets*, 2nd ed., London, 1959.
- Powell, J. U., *New Chapters in the History of Greek Tragedy*, Oxford, 1933.
- Prentice, W. K., *Those Ancient Dramas Called Tragedies*, New York, 1969.
- Quinton, A. N., «Tragedy», *The Aristotelian Society, Supplem. volume* 34 (1960) 145-164.

- Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, 1973.
- Raphael, D. D., *The paradox of tragedy*, London, 1959.
- Rasch, W., «Tragik und Tragödie», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 21 (1943) 287 ss.
- Reeves, Ch. H., «The Aristotelian Concept of the Tragic Hero», *American Journal of Philology* 73 (1952) 172-188.
- Reisch, E., «Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie», *Festschr. für Gomperz*, 451 ss.
- Ridgeway, W., *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910.
- Robert, C., *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum I-II*, Berlin, 1915.
- Robert, F., «Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les Grecs», en J. Jacquot, *Le théâtre tragique*, 3.^e éd., Paris, 1970.
- «Origines de la Tragédie grecque», *Ibidem*.
- «Les origines de la tragédie: le bouc et la tragédie», *VII Congrès de l'Association G. Budé*, Paris, 1964, 305-307.
- «Tragédie et mystère», *Revue des Études grecques* LXXV (1962) X-XII, y, con más amplitud, en *Études classiques* (1964) 97-129.
- Rodríguez Adrados, F., *El héroe trágico*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, 1962.
- Romilly, J. d., *La tragédie grecque*, Paris, 1970.
- *Time in Greek Tragedy*, New York, 1968. *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, 1971.
- Ronnet, G., «Le sentiment tragique chez les Grecs», *Revue des Etudes Grecques* LXXVI (1963) 327-336.
- Roos, E., *Die tragische Orchestrik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund, 1951.
- Rosenmeyer, Th. G., *The Masks of Tragedy. Essays in six greek dramas*, Austin, 1963.
- Rudberg, G., «Thespis und die Tragödie», *Eranos* 45 (1947) 13 ss.
- Ruiz de Elvira, A., «La tragedia como mitografía», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 525-562.
- Sánchez Ruipérez, M., «Orientación bibliográfica sobre los orígenes de la Tragedia Griega», *Estudios Clásicos* 1 (1950) 43-51.
- Schlesinger, A. C., *Boundaries of Dionysus. Athenian foundations for the history of tragedy*, Cambridge, Mass., 1963.
- Schmid, W., *Zur Geschichte des griechischen Dithyrambos*, Tübingen, 1900.
- Schönewolf, H., *Der jungattische Dithyrambos*, Giessen, 1938.
- Schreckenberg, H., *Drama. Vom Werden der griech. Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg, 1960.
- Séchan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926; réimpr., 1967.
- Sellmair, J., *Der Mensch in der Tragik*, 2. Aufl., München, 1941.
- Sengle, F., «Vom Absoluten in der Tragödie», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 20 (1942) 265 ss.

- Snell, Br., «Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie», in *Entdeckung des Geistes*, 3. Aufl., Hamburg, 1955.
- Spitzbarth, A., *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Winterthur, 1945; Zürich, 1946.
- Stanford, W. B., *Ambiguity in Greek Tragedy*, Oxford, 1939.
- Steur, I. van der, *De lyrische metra van de grieske tragedie. Aspecten van de metrische transpositie*, Amsterdam, 1969.
- Taubes, Susan, «The Nature of Tragedy», *Review of Metaphysics* 7 (1953) 193-206.
- Terzaghi, N., «Sull'Origine della Tragedia Greca», *Atti della R. Ac. di Sc. di Torino* 53 (1918) 237-282; 295-306.
- Tièche, E., *Thespis*, Leipzig-Berlin, 1933.
- Untersteiner, M., *Le origini della tragedia e del tragico*, Milano, 1942; 2.^a ed., Torino, 1955.
- Vernant, J.-P., et Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.
- Volckelt, J., *Ästhetik des Tragischen*, 4. Aufl., München, 1923.
- Walzel, O., «Vom Wesen des Tragischen», *Euphorion* 34 (1933) 1 ss.
- Weber, A., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, London, 1967.
- *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburg, 1943.
- Webster, T. B. L., «Greek Tragedy», *Fifty Years of Classical Scholarship*, Oxford, 1954, 71 ss.
- «Fourth Century Tragedy and Poetics», *Hermes* 82 (1954) 294 ss.
- Weidner, A., *Kritische Beiträge zur Erklärung der griechischen Tragiker*, Darmstadt, 1883.
- Weinstock, H., *Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg, 3. Aufl., 1953.
- «Polis und Tragödie», *Gymnasium* LVI (1949) 157 ss.
- Welcker, F. G., *Die griechischen Tragödien, mit Rücksicht auf den epischen Cycclus geordnet. I, Aeschylus und Sophokles; II, Euripides*, Bonn, 1839, 1841.
- Wiesmann, P., *Das Problem der tragischen Tetralogie*, Zürich, 1929.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Einleitung in die attische Tragödie. Vol. I de Euripides, Herakles, erklärt von...*, Berlin, 1888.
- *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1921, 1923.
- *Griechische Tragödien*, Berlin, 1922.
- *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter*, Berlin, 1923.
- Willen, A., *Melpomène. Histoire de la tragédie grecque*, Liège-Paris, 1932.
- Winnington-Ingram, R. P., «Tragedy and Greek archaic Thought», *Classical Drama and Its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, 1965.
- Winterstein, A., *Der Ursprung der Tragödie. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters*, Leipzig-Wien-Zürich, 1925.

- Ziegler, K., «Tragoedia», *Paulys R. E. der class. Altertumswiss.*, zweite Reihe, 12. Halbband, 1899-2075.
 Zinano, Gabriele, *Discorso della Tragedia*, Reggio, 1590.

6. SOBRE ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES

- Adams, S. M., *Sophocles the Playwright*, Toronto, 1957.
 Allègre, F., *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Lyon-Paris, 1905.
 Allen, I. T., and Italie, G., *A concordance to Euripides*, Berkeley-London, 1954.
 Alsina, J., «Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona, 1963-1964.
 Arnold, R., *Die chorische Technik des Euripides*, Halle, 1874.
 Bates, W. N., *Euripides, a student of human nature*, Philadelphia, 1930.
 Bergson, L., *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala, 1956.
 Blumenthal, A. von, *Aischylos*, Stuttgart, 1924.
 — *Sophokles. Entstehung und Vollendung der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1936.
 Böhme, R., *Bühnenbearbeitung Aeschyleischer Tragödien*, Basel-Stuttgart, 1956-1959.
 Bowra, C. M., *The Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944; repr., 1947.
 Cantarella, R., *Eschilo*, Firenze, 1941.
 Conacher, D. J., *Euripidean Drama, Mythe, Theme and Structure*, Toronto, 1967.
 Croiset, M., *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928; 3.^e tirage, 1965.
 Decharme, P., *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.
 Delcourt-Curvers, M., *Eschyle*, Paris, 1934.
 Dindorf, G., *Lexicon Aeschyleum*, Lipsiae, 1873.
 Duchemin, J., «Le déroulement du temps et son expression dans la tragédie d'Eschyle», *Atti del II Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico*, n.^o spec. di Dionisio, 1967.
 Dumortier, J., *Lexicon Sophocleum*, Lipsiae, 1876.
 — *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935.
 Earp, F. R., *The style of Aeschylus*, Cambridge, 1968.
 Eggermann, Fr., *Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot*, München, 1957.
 Ellendt, F., *Lexicon Sophocleum*, Regimontii Prussorum, 1835; 2.^a ed., Bero-
 lini, 1872; 3.^a ed., Hildesheim, 1958.

- Errandonea, I., *Sófocles y su teatro*, I-II, Madrid, 1942.
- *Sófocles. Investigaciones sobre la Estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la Personalidad de sus Coros*, Madrid, 1958.
- «Introducción» a *Sófocles. Tragedias. Edipo Rey-Edipo en Colono*. Texto revisado y traducido por..., vol., I, Barcelona, 1959.
- «Dos escuelas simultáneas en Grecia: Sófocles y Eurípides», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 369-414.
- Falco, V. de, *La tecnica corale di Sofocle*, Napoli, 1928.
- Finley Jr., J. H., *Pindar and Aeschylus*, Harvard, 1955.
- Friedrich, W. H., *Euripides und Diphilos*, München, 1953.
- Garzya, A., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962.
- Germain, G., *Sophocle*, Paris, 1969.
- Gollwitzer, Ing., *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie, mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*, München, 1937.
- Greenwood, L. H. G., *Aspects of Euripides Tragedies*, Cambridge, 1953.
- Grube, G. M. A., *The Drama of Euripides*, London, 1941; 2nd ed., New York, 1961.
- Harry, J. E., *Greek tragedy. I. Aeschylus and Sophocles*, New York, 1933.
- Helmreich, Fr., *Der Chor bei Sophokles nach seinem ῥῆος betrachtet*, Erlangen, 1905.
- Herp, I., *Le théâtre d'Eschyle et la pensée présocratique*, Paris, 1966.
- Huddilston, J. H., *Greek art in Euripides, Aischylos and Sophocles*, München, 1898.
- Hulton, A. O., «The prologus of Sophocles», *Greece and Rome* XVI (1969) 49-59.
- Hurmuziades, N. E., *Production and imagination in Euripides. Forms and function of the scenic space*, Athens, 1965.
- Imhof, M., *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*, Winterthur, 1957.
- Janssens, E., «Die tragische Problematik bei Sophokles», *Das Altertum* V (1959) 213 ss.
- Kirkwood, C. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, N. Y., 1958.
- Kitto, H. D. F., *Sophocles Dramatist and Philosopher*, London, 1958.
- Knox, B., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.
- Lacarrière, J., *Sophocle*, Paris, 1960.
- Lennep, D. F. W. van, *Euripides Ποιητής σοφός*, Amsterdam, 1935.
- Lida de Malkiel, M.^a Rosa, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1944.

- Lucas, F. L., *Euripides and his influence*, London, 1924.
- Ludwig, W., *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübingen, 1954.
- Maddalena, A., *Interpretazioni Eschilee*, Torino, 1951.
- *Sofocle*, Torino, 1959; 2.^a ed., 1963.
- Martinazzoli, *Euripide*, Roma, 1946.
- Méautis, G., *Sophocle. Essai sur le héros tragique*, Paris, 1957.
- Méridier, L., «Le prologue dans la tragédie d'Euripide», *Bibl. des Universités du Midi*, fasc. XV, Bordeaux, 1911.
- Murray, G., *Aeschylus the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940; trad. cast., *Esquilo, el creador de la Tragedia*, Buenos Aires, 1943.
- *Euripides and his Age*, London, 1922; 2nd ed., Oxford, 1946; trad. cast. *Eurípides y su época*, México-Buenos Aires, 1951.
- Mursillo, H., *The light and the darkness. Studies in the dramatic poetry of Sophocles*, Leiden, 1967.
- Nestle, W., *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, 1901.
- *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart, 1934.
- Norwood, G., *Essays on Eurip. Drama*, London, 1954.
- Oliveira Pulquério, M. de, *Problemática da tragédia Sophocleana*, Coimbra, 1968.
- Opstelten, J. C., *Sophocles en het grieksche pessimisme*, Leyde, 1945.
- *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952.
- Perrotta, G., *Sofocle*, Messina, 1935.
- Portus, Franciscus, *Francisci Porti Cretensis in Omnes Sophoclis Tragoedias Προλεγόμενα ut vulgo vocantur. In quibus... de tragoedia eiusque origine, et de Tragoediae atque Comoediae discrimine paucis agitur...*, Morgiis, 1583.
- Porzig, W., *Die Attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, 1926.
- Post, Ch. R., *The dramatic Art of Sophocles*, Harvard, 1912.
- Post, L. A., «Aeschylean onkos in Sophocles and Aristotle», *Transact. and Proceedings of the Amer. Philological Association* LXXVIII (1947) 242-251.
- Prato, C., *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, 1955.
- Reinhardt, K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, 1949.
- «Sinneskrise bei Euripides», *Neue Rundschau* 68 (1957) 615 ss.; luego en *Tradition und Geist*, Göttingen (1960) 227 ss.
- *Sophokles*, 3. Aufl., Frankfurt, 1947; trad. fr. par E. Martineau, *Sophocle*, Paris, 1971.

- Richter, P., *Zur Dramaturgie des Aeschylus*, Leipzig, 1892.
- Rivier, A., *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944.
- «Eschyle et le tragique», *Bulletin de la Fac. de Lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Études de Lettres*, S. II, 6 (1963) 73 ss.
- «Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle», *Revue des Études Grecques* 81 (1968) 5-39.
- Rohdich, H., *Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg, 1968.
- Romilly, J. de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.
- *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.
- Ronnet, G., *Sophocle, poète tragique*, Paris, 1969.
- Schadewaldt, W., «Der Kommos in Aisch. Choephoren», *Hermes* 67 (1932) 312 ss.
- *Sophokles und Athen*, Berlin, 1935.
- «Sophokles und das Leid», *Hellas und Hesperien*, Zürich und Stuttgart, 1960, 231-247.
- Schein, S. L., «The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles», *Dissert. Abstracts* XXVIII, Ann Arbor, 1967, 1803 A.
- Schlesinger, E., *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata, 1950.
- Schröder, O., *Euripidis Cantica*, 2. Aufl., Leipzig, 1928.
- Sheppard, J. T., *Aeschylus and Sophocles*, London, 1927.
- Snell, B., «Aischylos und das Handeln im Drama», *Philologus*, Supplementband XX, Heft 1, Leipzig, 1928.
- Solmsen, F., «Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* 87 (1921) 1 ss.
- Spira, A., *Untersuchungen zum deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Frankfurt, 1960.
- Stanford, W. B., *Aeschylus in his style*, Dublin, 1942.
- Strohm, F., *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München, 1957.
- Thomson, G., *Aeschylus and Athens. A Study in the social origins of Greek Tragedy*, Oxford, 1941; 2nd ed., London, 1946; repr. 1950.
- Turola, E., *Saggio sulla poesia di Sofocle*, Bari, 1934.
- Untersteiner, M., *Sofocle. Studio critico*, I-II, Firenze, 1935.
- Waldock, A. J. A., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951; 2nd ed., 1966.
- Webster, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936; 2nd ed., London, 1969.
- *The tragedies of Euripides*, London, 1967.
- Weinstock, H., *Sophokles*, Leipzig u. Berlin, 1931; 3. Aufl., Wuppertal, 1948.
- Westphal, R., *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig, 1869.
- Whitman, C. H., *Sophocles. A Study of heroic Humanism*, Harvard, 1951.

- Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin, 1914; 2. Aufl., 1966.
- Wilamowitz, T. von, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin, 1917.
- Zürcher, W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, 1947.

7. SOBRE TEORÍAS POÉTICAS Y LITERARIAS RELACIONADAS CON LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES

- Agoglia, R. M., «Arte y tragedia en Aristóteles. Notas para una reinterpretación», *Revista de Filosofía*, La Plata 1, 1 (1950) 59-69.
- Baldwin, Charles S., *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.
- Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London, 1970.
- Behrens, Irene, *Die Lehre von der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Halle, 1940.
- Bénard, C., *L'Esthétique d'Aristote*, Paris, 1887.
- Beni, Paolo, *Pauli Benii Eugubini Disputatio; In Qua Ostenditur Praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere: nec posse satis, nisi soluta oratione, aut illarum decorum ac dignitatem retineri, aut honestam inde voluptatem solidamque utilitatem percipi*, Patavii, 1600.
- Bogner, H., *Der tragische Gegensatz*, Heidelberg, 1947.
- Bourgoin, A., *Les Maîtres de la Critique au XVIIème Siècle*, Paris, 1889.
- Bray, René, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, 1927, 1951, 1966.
- Breitinger, H., *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Étude de littérature comparée*, Genève, 1879; 2.^e éd., Genève et Bâle, 1895.
- «Zur Geschichte der pseudo-aristotelischen Ortseinheit», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1880, t. LXIII.
- Brereton, Geoffrey, *Principles of Tragedy*, Coral Gables, 1968.
- Brink, C. O., *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963.
- *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*. Cambridge, 1971.
- Buck, A., *Italianische Dichtungslehren. Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952.
- «Einleitung: Renaissance und Barock», *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Klaus See, Frankfurt, Band 9, 1972, 1-27.
- «Dichtungslehren der Renaissance und des Barocks», *Ibidem*, 28-60.
- Buonamici, Francesco, *Discorsi Poetici Nella Accademia Fiorentina In Difesa d'Aristotile*, Firenze, 1597.

- Carballo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, 2 vols., Madrid, 1958.
- Cavalcanti, Bartolomeo, *Giudizio Sopra la Tragedia di Canace e Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte Tragica*, Lucca, 1550.
- Charlton, H. B., *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913.
- Clements, Robert J., «López Pinciano's *Philosophia Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory», *Hispanic Review* XXIII 1 (1955) 48-55.
- Cook, A. S., *The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, Boileau, with translations by Howes, Pitt, and Soame*, Boston, 1892.
- Corneille, Pierre et Thomas, *Œuvres. Précédées de la Vie de Pierre Corneille par Fontenelle et des Discours sur la Poésie Dramatique*. Nouvelle édition, Paris, s. a.
- Courtney, W. L., *The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama*, New York, 1967.
- Craig la Drière, «Horace and the theory of imitation», *American Journal of Philology* LX (1939) 288-300.
- Daniello, B., *La Poetica*, Vinegia, 1536.
- Dannheisser, E., «Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. XIV, 1892.
- Denores, Giason, *Discorso Di Iason Denores Intorno A Que' Principii, Cause, Et Accrescimenti, Che La Comedia, La Tragedia, Et Il Poema Heroico Ricevono Dalla Philosophia Morale, & Civile, & da' Governatori delle Republiche*, Padova, 1586.
- *Poetica Di Iason Denores, Nella qual per via di Definitione, & Divisione si tratta secondo l'opinion d'Arist. della Tragedia, del Poema Heroico, & della Comedia*, Padova, 1588.
- Dietrich, M., *Europäische Dramaturgie*, Wien, 1952.
- Dryden, J., *An Essay of Dramatic Poesy*, edited by T. Arnold, Oxford, 1889.
- Ebner, Dr. J., *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen und Leipzig, 1898.
- Faguet, E., *La Tragédie française au XVI^e Siècle*, Paris, 1894.
- Ferrero, L., *La poetica e le poetiche di Orazio*, Torino, 1953.
- Flickinger, R. D., «When could Horace have become acquainted with Aristotle's Poetics?», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LX (1939) XXXIII-XXXV.
- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and Persiles*, Princeton, 1970.
- Fracastoro, Girolamo, *Naugerius, sive de Poetica*, in *Hieronymi Fracastorii Veronensis Opera Omnia*, Venetiis, 1555.
- Frachetta, Girolamo, *Dialogo Del Furore Poetico*, Padova, 1581.

- Garin, E., *La cultura del Rinascimento*, Bari, 1967.
- Gentili, Scipione, *Annotazioni di Scipio Gentili sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso*, Leida, 1586.
- Gietmann, G., *Stilistik, Poetik und Ästhetik*, Freiburg, 1897.
- Gillot, M., *La querelle des Anciens et Modernes en France*, Paris, 1914.
- Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Cambridge, Mass., 1958.
- Giraldi Cintio, Giovambattista, *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Vinegia, 1554.
- *Scritti Estetici: De' Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, ecc.*, 2 vol., Milano, 1864.
- Gmelin, H., *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Erlangen, 1932.
- Goggio, E., «Dramatic Theories in the Prologues of the Commedie Erudite», *Publications of the Modern Language Association of America* LVIII (1943) 322-336.
- González de Salas, José Antonio, *Nueva idea de la Tragedia Antigua, o Ilustración Última al Libro Singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, por..., [Madrid] 1633.
- Gottschall, R., *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik*, Breslau, 1882.
- Gouhier, H., *L'essence du théâtre, précédé de quatre témoignages*, Paris, 1943.
- Grimal, P., *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, 1968 (especialm. cap. II «Postulats aristotéliens»).
- Guarini, Battista, *Compendio Della Poesia Tragicomica, Tratto Dai Duo Verati, Per opera dell'Autore del Pastor Fido, Colla Giunta di Molte Cose Spettanti All'Arte*, Venetia, 1601.
- Haight, E. H., «Horace on the Art: ut pictura poesis», *The Classical Journal* 47 (1951-1952) 157-162.
- Hall Jr., Vernon, *Renaissance Literary Criticism*, New York, 1945.
- Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957.
- *Griechische Dramenfiguren antik und modern. Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart, 5. Aufl., 1974.
- Hamilton, A., *The Seven Principles of Poetry*, 2nd ed., Boston, 1958.
- Hartung, J. A., *Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren*, Hamburg-Gotha, 1845.
- Hathaway, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, New York, 1962.
- Heinemann, K., *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig, 1920.
- Hendrickson, G. L., «The Peripathetic Mean of Style and the Three Stylistic Characters», *American Journal of Philology* 25 (1904) 125-146.
- Herrick, Marvin T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, 1950, 1964.

- *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, Urbana, 1946.
- Herzog-Hauser G., «Zum Problem der imitatio in der lateinischen Literatur», *Wiener Studien* 64 (1949) 124-134.
- Highet, G., *The classical tradition. Greek and Roman Influencies on Western Literature*, New York-London, 1949, 1951; trad. esp. de Antonio Alatorre, México, 1954, 2 vols.
- Ingegneri, Angelo, *Della Poesia Rappresentativa & Del Modo Di Rappresentare Le Favole Sceniche*, Ferrara, 1598; Firenze, 1734.
- Kayser, I., *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Lipsiae, 1906.
- Klette, T., *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Italienischen Gelehrtenrenaissance*, 3 Bände, Greifswald, 1888-1890.
- Knight, R. C., «A Minimal Definition of Seventeenth Century Tragedy», *French Studies* X (1956) 297-308.
- Koerting, G., *Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance*, 3 Bände, Leipzig, 1878-1884.
- Lancaster, H. C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 vols.; Baltimore-London-Paris, 1929-1942.
- Lanson, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie en France*, New York, 1921.
- Leaska, Mitchell A., *The Voice of Tragedy*, New York, 1963.
- Lemaitre, Jules, *Corneille et la poétique d'Aristote*, Paris, 1888.
- Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, en *Sämmtliche Schriften*, Leipzig, 1854, t. VII.
- Lintilhac, Eugène, «Un coup d'état dans la République des Lettres: Jules César Scaliger fondateur du classicisme cent ans avant Boileau», *La Nouvelle Revue*, LXIV (1890).
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1596; ed. Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., Madrid, 1953.
- Luzán, Ignacio de, *La poética, o reglas de la poesía en general*, Zaragoza, 1725; ed. Luigi de Filippo, 2 vols., Barcelona, 1956.
- MacKeon, R., «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Modern Philology* 34 (1936) 1-35.
- Martir Rizo, J. P., *Poética de Aristóteles traducida de latin, ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo*. Bearbeitet und eingeleitet von Margarete Newels, Köln und Opladen, 1965.
- Michele, Agostino, *Discorso Di Agost. Michele In cui contra l'opinione di tutti i più Illustri Scrittori dell'Arte Poetica chiaramente si dimostra come si possono scrivere con molta lode le Comedie e le Tragedie in Prosa. Et di molti altri precetti di cotal Arte assai copiosamente si ragiona*, Venetia, 1592.

Minturno, Antonio Sebastiano, *L'Arte Poetica del Sign. Ant. Minturno, Nella Quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia: Con la Dottrina De' Sonetti, Canzoni, & ogni sorte di Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere, et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Horatio & altri autori Greci e Latini è statto scritto per ammaestramento di Poeti [...]*, Venetia, 1563.

Montiano y Luyando, A. de, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750.

— *II Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1753.

Morpurgo Tagliabue, Guido, «Aristotelismo e barocco», *Retorica e barocco*, Roma, 1953.

Murray, G., *The Classical Tradition in Poetry*, London, 1927.

Muzio, Girolamo, «Tre libri de Arte poetica», en *Rime diverse*, Vinegia, 1551.

Parthenio, Bernardino, *Della Imitatione Poetica Di M. Bern. Parth...* Vinegia, 1560.

— *De Poetica Imitatione Libri Quinque*, Venetiis, 1566 (trad. de la obra anterior).

Paterson, W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor, 1935.

Patrizzi, F., *Della Poetica: La Deca Istoriale, La Deca Disputata*, Ferrara, 1586.

Pellissier, G., *De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis*, Paris, 1882.

Pescetti, Orlando, *Difesa del Pastor Fido, Tragicommedia Pastorale del Molto Illustre Sig. Cavalier Battista Guarini...*, Verona, 1601.

Petsch, R., *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Halle, 1945.

Pigna, G. B., *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana*, Venetiis, 1561.

Pohlenz, M., «Die Anfänge der Griechischen Poetik», *Göttingische Gelehrte Anzeigen* (1920) 142-178.

Racine, *Principes de la Tragédie. En marge de la «Poétique» d'Aristote. Texte établi et commenté par Eugène Vinaver*, Paris, s. a.

Ricci, Bartolomeo, *Bartholomaei Riccii De Imitatione Libri Tres*, Venetiis, 1545.

Riley, E. C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», *Studia Philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario, III 173-183, Madrid, 1960.

Robert, P., *La poétique de Racine*, Paris, 1890.

Robinson, G. W., «Joseph Scaliger's Estimates of Greek and Latin Authors», *Harvard Studies in Classical Philology* 29 (1918) 133-176.

Rosenbauer, A., *Die Poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay*, Erlangen, 1895.

- Rostagni, A., «Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica...», *Scritti minori. I, Aesthetica*, Torino, 1955, 76-254.
- Rücktäschel, T., *Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's*, Leipzig, 1889.
- Rymer, Th., *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934.
- Saint-Marc, Girardin, *Cours de Littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, 5 vols., Paris, s. a.
- Salviati, Lionardo, *Del Trattato della Poetica di Lionardo Salviati. Lettura Terza*, Imola, 1871 (el texto, según B. Weinberg, es de 1564, y está fechado en 1566).
- Sánchez de Lima, M., *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, 1580; reed., Madrid, 1944.
- Sbordone, F., *Tre poetiche: Aristotele, Orazio, Filodemo*, Napoli, 1952.
- Scaliger, Julius Caesar, *Iulii Caesaris Scaligeri, Viri Clarissimi, Poetics libri septem: I, Historicus; II, Hyle; III, Idea; IV, Parasceve; V, Criticus; VI, Hiper criticus; VII, Epinomis*, Apud Antonium Vincentium, 1561; 5.^a ed., in bibliopolio Commeliano, 1617; ed. facs. de la de Lyon, 1561, con introd. de Aug. Buck, Stuttgart, 1964.
- Scherer, J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1959.
- Schlegel, A. W., *Über Dramatische Kunst und Literatur* (Serie de conf. pronunciadas en Viena entre 1807-1808); trad. ingl. por John Black, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London, 1846; tr. fr. *Cours de littérature dramatique*, Paris, 1865.
- Scars, Baldwin, Ch., *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.
- Segni, Agnolo, *Ragionamento Di M. Agnolo Segni, Gentiluomo Fiorentino, sopra le cose pertinenti alla Poetica. Dove in quattro Lezioni... si tratta dell'Imitatione poetica, della Favola, della Purgazione procedente dalla Poesia*, Fiorenza, 1581.
- Shepard, Stanford, «López Pinciano and Aristotelian Literary Criticism in the Spanish Renaissance», *Dissertation Abstracts XXI*, 903-904, New York.
- *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, 1962.
- Sommer, W., *Grundzüge der Poetik*, Paderborn, 1912.
- Souriau, E., *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, 1947.
- *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.
- Spingarn, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism*, New York, 1899.
- *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905.
- Staiger, E., *Grundbegriffe der Poetik*, 3. Aufl., Zürich, 1956.
- Summo, Faustino, *Discorsi Poetici Dell'Eccell. Sig. Faustino Summo Pado-*

- vano... Secondo la mente di Aristotile, di Platone, e di altri buoni Autori, Padova, 1600.
- *Discorso in difesa del Metro nelle Poesie, & ne i Poemi, et in particolare nelle Tragedie & Comedie*, Padova, 1601.
- Symonds, J. A., *Renaissance in Italy*, 7 vols., New York, 1888.
- Tasso, Bernardo, *Ragionamento della Poesia*, Vinegia, 1562.
- Tasso, Torquato, «Discorsi dell'Arte Poetica», *Opere di Torquato Tasso*, Firenze, 1724.
- «Discorsi del poema eroico», *Opere*, vol. 4, Firenze, 1724.
- *Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell'Arte Poetica, Et in particolare del Poema Heroico*, Venetia, 1587.
- Toffanin, Giuseppe, *Il Tasso e l'età che fu sua (L'età classicistica)*, Napoli, 1947.
- Topitsch, E., «Der Gehalt der Ars poetica des Horaz», *Wiener Studien* 66 (1953) 117-130.
- Trissino, G. G., *Tutte le Opere*, 2 vol., Verona, 1729.
- Vauquelin de la Fresnaye, J., *L'Art Poétique*, publiée par G. Pellissier, Paris, 1885.
- Védier, G., *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, 1955.
- Vida, Marco Girolamo, *Marci Hieronymi Vidæ Cremonensis De Arte Poetica Lib. III*, Romae, 1527.
- *La Poétique, texte et traduction*; au t. II de Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques...*
- Viperano, Giovanni Antonio, *Io. Antonii Viperani De Poetica Libri Tres*, Antverpiae, 1579.
- Volpe, Galvano della, *La poetica del Cinquecento*, Bari, 1954.
- Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione liber. Poeticarum institutionum libri tres. De imitatione cum oratoria, tum praecipue poetica, deque recitatione veterum liber*, Amsterdam, 1647.
- Vossler, K., *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900.
- Wackernagel, W., *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, ed. L. Sieber, Halle a. S., 1906.
- Wardropper, Bruce, «Cervantes Theory of the Drama», *Modern Philology* 52 (1954-1955) 217-221.
- Watson, A. I., «El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* XL (1963) 17-34; repr. in *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. B. W. Wardropper, 203-223.
- Wehrli, F., «Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische», *Museum Helveticum* 14 (1957) 39-49.
- «Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike», *Philobolia für Peter von der Mühl*, Basel, 1946.

- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, 1961.
- «Argomenti di Discussione Letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CXXXI (1954) 174-194.
 - «Bartolomeo Maranta: nuovi manoscritti di critica letteraria», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie II*, XXIV (1955) 115-125.
 - «Castelvetro's Theory of Poetics», in R. S. Crane and others, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, 349-371.
 - «The Poetic Theories of Minturno», *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, St. Louis, Mo., 1942, 101-129.
 - «Robortello on the Poetics», in R. S. Crane and others, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, 319-348.
 - «Scaliger versus Aristotle on Poetics», *Modern Philology* 40 (1942) 337-360.
- Williams, R. C., «Italian Critical Treatises of the Sixteenth Century», *Modern Language Notes* XXXV (1920) 506-507.

Zanotti, F. M., *Dell'Arte Poetica ragionamenti cinque*, Firenze, 1859.

8. OTRAS OBRAS

- Alfonsi, L., «Sul Περὶ ποιητῶν di Aristotele», *Rivista di Filol. e d'Istruzione class.* LXX (1942) 193-200.
- Apraiz, Julián, *Apuntes para una historia de los Estudios Helénicos en España*, Madrid, 1874 (Pasajes citados por M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* X, Santander, 1953, 235-256).
- Ardizzoni, A., Ποητικα, *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell' antichità*, Bari, 1953.
- Atkins, J. W. S., *Literary Criticism in Antiquity I-II*, London, 1952.
- Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, edición facsimil de la de 1860, Madrid, 1969.
- Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966.
- Belardi, W., *Problemi di cultura linguistica nella Grecia antica*, Roma, 1972.
- Bell Aubrey, F. G., *El Renacimiento español*, Zaragoza, 1944.
- Bonilla y San Martín, A., «El teatro escolar en el Renacimiento español», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, 143-155.
- Boyancé, P., *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937.
- Buero Vallejo, A., «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, ed. G. Díaz-Plaja, Barcelona, 1958, 61-87.
- Carrillo y Sotomayor, Don Luis, *Libro de la erudición poética*, ed. M. Cardenal Iracheta, Madrid, 1946.
- Cascales, Fr., *Cartas Filológicas*, ed. J. García Soriano, 2 vols., Madrid, 1951.

— *Tablas poéticas* (1617), Madrid, 1779.

Chaytor, H. J., *Dramatic Theory in Spain*, New York, 1925.

Cook, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, 1959.

Dain, A., *Traité de métrique grecque*, Paris, 1965.

Del Grande, C., *Hybris, Colpa e Castigo nell'Espressione Poetica e Letteraria degli Scrittori della Grecia Antica, da Homero a Cleanti*, Napoli, 1947.

Díaz Regañón, J. M., «Los trágicos griegos en España», *Anales de la Univ. de Valencia* XXIX, cuad. III, 1955-1956.

Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española*, Madrid, 1644.

Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational*, Berkeley, 1959; trad. fr. par M. Gibson, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, 1965.

Dufour, M., «Étude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec», *Trav. et Mém. des Fac. de Litt.* III 10 (1893).

Egger, Émile, *L'Hellénisme en France, leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature française*, 2 vols., Paris, 1869.

Emmanuel, M., *La danse grecque antique*, Paris, 1893.

Entrambásaguas, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, 1932. Reed. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1947.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Edición facsímil de la de 1863, Madrid, 1968.

Gernet, L., «Dionysos et la Religion Dionysiaque. Éléments Hérités et Traits Originaux», *Revue des Études Grecques* 66 (1953) 377 ss.

Gevaert, F. A., *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, 2 vols., Gand, 1875-1881.

Gilbert, A. H., *Literary criticism. Plato to Dryden*, New York, 1940.

Grabmann, M., «Mittelalterliche lateinische Aristoteles-übersetzungen und Aristoteles-kommentare in Handschriften spanischer Bibliotheken», *Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wiss. Philos.-Philol. und Histor. Classe*, 1928.

Grube, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, London, 1965.

Hermenegildo, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961.

Herrero, Miguel, «Ideas estéticas del teatro clásico español», *Revista de Ideas Estéticas* V (1944) 79-100.

Hoz, Javier de, «En torno al signo lingüístico. Aristóteles y la tragedia griega», *Emerita* XXXVII 1.º (1969) 159-180.

Kirk, G. S., and Raven, J. E., *The presocratic Philosophers. A critical history with a selection of texts*, Cambridge, 1966; trad. esp. de Jesús García Fernández, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1969.

- Klein, J. L., *Geschichte des Dramas* I, Leipzig, 1874.
- Kraus, W., «Die Auffassung des Dichterberufes im frühen Griechentum», *Wiener Studien* 68 (1955) 65 ss.
- Lanata, G., *Poetica pre-platonica*, Firenze, 1963.
- Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria; Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*, Madrid, 3 vols., 1966, 1967 y 1968.
- Lersch, L., *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1840.
- Lesky, A., *Geschichte der Griechischen Literatur*, 2. Aufl. Bern-München, 1963; trad. esp. de José M.^a Díaz Regañón y Beatriz Romero, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968.
- Lida de Malkiel, M.^a R., «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica* V (1951) 183-223.
- Lobel, E., «The Medieval Latin Poetics», *Proceedings of the Brit. Acad.* XVII (1931) 309-334.
- Lukács, G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1954.
- MacCurdy, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, 1958.
- Martinence, Ernest, *La comédie espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, 1900.
- Menéndez Pelayo, M., *Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, 4 vols., 1952-1953.
- «Cuatro palabras acerca del teatro griego en España», en *Comedias de Aristófanes*, traducidas por F. Baráibar y Zumárraga, vol. I, Madrid, 1942.
- *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols., Madrid, 1946-1947.
- Minio-Paluello, L., «Guglielmo di Moerbeke traduttore della Poetica d'Aristotele», *Rivista di Filosofia Neoscolastica* 39 (1947) 1-17.
- Moir, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the seventeenth Century», *Classical Drama and its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, ed. M. J. Anderson, London, 1965, 191-228.
- Monlau, P. F., *Elementos de literatura o tratado de retórica y poética*, 4.^a ed., Madrid, 1862.
- Moratin, L. Fdez. de, *Orígenes del Teatro Español*, Buenos Aires, 1946.
- Morby, E. S., «Some Observations on "tragedia" and "tragicomedia" in Lope», *Hispanic Review* XI (1943) 185-209.
- Morel-Fatio, A., «Les Défenseurs de la Comedia», *Bulletin Hispanique* IV (1902) 30-62.
- Müller, E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 Bände, Breslau, 1834-1837.
- Nestle, W., *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940.
- Newels, Margarete, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden, 1959.

Otto, W. E., *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933; 3. Aufl., 1960.

Parker, A. A., «Reflections on a New Definition of Baroque Drama», *Bulletin of Hispanic Studies* XXX (1953) 142-151.

— *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, 1957.

— «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXIX (1962) 222-237.

Pellisier, R. E., *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*, Stanford Univ. (California), 1918.

Pérez, Luis C., y Sánchez Escribano, F., *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, 1961.

Plebe, A., *Origini e problemi dell'estetica antica*, Milano, 1959.

Pohlenz, M., Τὸ πρῶτον «Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes», *Nach. der Gelehrten Gesell. zu Göttingen* (1933) 53-92.

Pons, J. S., «L'art nouveau de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique* XLVII (1945) 71-78.

Porqueras Mayo, A., *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*, Madrid, 1961.

Prades, J. de J. de, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*, Madrid, 1954.

— *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, 1961.

Quiller-Conch, A., «Nota sobre la Poética de Aristóteles», *Revista de Ideas Estéticas* 4 (1946) 247-261.

Riley, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, 1962.

— «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review* XIX (1951) 183-203.

Romera Navarro, M., *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, 1935.

Rostagni, A., «Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi», *Atene e Roma*, N. S., I (1920) 46-57.

Sabbadini, R., *Il metodo degli umanisti*, Firenze, 1920.

Saintsbury, Georges, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, 3 vols., Edinburgh and London, 1900-1904.

Sánchez Escribano, F., «Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial», *Bulletin of the Comediantes* XIII (1961) 1-3.

Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1965; 2.ª ed. muy aum., Madrid, 1972.

Schadewaldt, W., *Hellas und Hesperien*, Zürich, 1960.

— *Monolog und Selbstgespräch*, 2. Aufl., Berlin, 1926.

Schmid, W., *Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1929, 1934, 1940.

- Schulte-Herbrüggen, H., «El arte dramático de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Chile* LXXX (1950) 5-94.
- Snell, B., *Griechische Metrik*, Göttingen, 1955; 3. Aufl., 1962.
- Sperduti, A., «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 81 (1950) 209-240.
- Steinthal, H., *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, 2 Bände, Berlin, 1862.
- Suárez de Figueroa, C., *El Pasajero*, Madrid, 1617; reed., Madrid, 1945.
- Toffanin, G., *La fine del Umanesimo*, Milano, Torino, Roma, 1920.
- Trabalza, C., *La Critica letteraria. (Dai primordi dell'Umanesimo all'Età nostra)*, Milano, 1915.
- Vernant, J. P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1971.
- Vilanova, Antonio, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», *Historia General de las Literaturas Hispánicas* III, Barcelona, 1953, 567-691.
- Villiers, A., *La Psychologie de l'art dramatique*, Paris, 1951.
- Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, 1940².
- *Die Romanische Welt (Gesammelte Aufsätze)*, München, 1965.
- Webster, T. B. L., *Art and Literature in Fourth Century Athens*, London, 1956.
- *Greek Art and Literature 530-400 B. C.*, Oxford, 1939.
- Wilson, E. M. and Moir, D., *The Golden Age: Drama 1492-1700*, London, 1971.

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS
E
ÍNDICE ANALÍTICO

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS

Se ordenan aquí alfabéticamente los términos griegos que figuran en el *Índice analítico* después de su traducción castellana. Esta ordenación de los términos originales puede facilitar el manejo de dicho *Índice* a quienes, al querer ver en él el tratamiento de un concepto determinado, pudieran pensar en un término castellano distinto del usado por mí para traducir otro griego. Vista aquí la palabra con que lo traduzco, búsquese ésta en el *Índice analítico*, donde se hallarán los pasajes de mi traducción relativos al concepto correspondiente, con la indicación, entre paréntesis, de las páginas y líneas de la *Poética* en que pueden verse íntegramente los textos griego, latino y castellano.

Ἀγάθων: Agatón.

ἄγών: representación.

ἄγῶνες (δραματικοί): concursos (dramáticos).

ἕδης: Hades.

ἰδόμενα: cantadas (partes).

ἰδόνατον (τό): imposible (lo).

Αἶαντες: Ayantes (los).

Αἰγέως: Egeo.

Αἰγισθος: Egisto.

Ἄλμων: Hemón.

αἰνιγμα: enigma.

Αἰσχύλος: Esquilo.

Αλκίνοος: Alcínoo.

Ἀλκμέων: Alcmeón.

ἄλογον (τό): irracional (lo).

ἄμαρτια: yerro trágico.

ἄμετρα: prosa (obras en).

Ἀμφιάραος: Anfiarao.

ἀμφιβολία: anfibología.

ἀναγινώσκειν: leer.

ἀναγκαῖος: necesario.

ἀναγνώρισις, ἀναγνώρισμός: agnición, reconocimiento.

ἀνάγνωσις: lectura.

ἀνάλογον (τό): analogía.

ἀνάπαιστον: anapesto.

Ἀντιγόνη: Antígona.

ἀπαγγελία: relato.

ἀπίθανον: increíble.

ἅπλοϋς (μῦθος): simple (fábula).

ἀποκοπή: apócope.

ἄρθρον: artículo.

Ἀριφράδης: Arifrades.

ἁρμονία: armonía.

ἀρχαῖοι (οἱ): antiguos [poetas].

ἀρχή: principio.

ἀρχιτεκτονικήν (ὁ τὴν τοιαύτην ἔχων...): director de escena.

ἀστέρες: estrellas.

Ἀστυδάμας: Astidamante.

ἄτοπον (τὸ): absurdo.

αὐληταί: flautistas.

αὐλητική: aulética.

αὐτοσχεδιάσματα: improvisaciones.

ἄφωνον (στοιχείον): mudo (elemento).

Ἀχιλλεύς: Aquiles.

βαρβαρισμός: barbarismo.

βλαβερός: dañino.

Γανυμήδης: Ganimedes.

γελοία λέξις: burlesca (dicción).

γελοῖον (τὸ): risible (lo).

Γλαύκων: Glaucón.

γλῶττα: palabra extraña.

γραφεῖς, γραφή, γραφική: pintores, pintura.

γυνή: mujer.

δέσις: nudo.

διᾶδων: cantor.

διαίρεσις: separación.

διάνοια: pensamiento.

δια ἐρουσι ἀλλήλων: diferenciación de las artes.

διήγησις, διηγηματική μίμησις: narración, imitación narrativa.

διωραμβοποιητική: ditirámica.

Δικαιογένης: Diceógenes.

Διονύσιος: Dionisio.

διπλοῦς (μῦθος): doble (fábula).

δοῦλος: esclavo.

δρᾶμα: drama.

δυνατόν: posible.

Δωριεῖς: dorios.

ἐγχειροῦντες ποιεῖν (οἱ): principiantes (poetas).

εἶδη τῆς ἐποποιίας: especies de la epopeya.

εἶδη τῆς τραγῳδίας: especies de la tragedia.

εἰκός: verosímil.

ἑκαστον (τὸ καθ'): particular (lo).

ἐκδοδόμενοι (λόγοι): publicados (escritos).

Ἑκτωρ: Héctor.

ἐλαφος θήλεια: cierva.

ἐλεγεῖον (μέτρον): elegíaco (verso).

ἔλεος: compasión.

ἐμβόλιμα: canciones intercaladas.

Ἐμπεδοκλῆς: Empédocles.

ἐξαλλαγή τῶν ὀνομάτων: alteración de los vocablos.

ἑξάμετρα: hexámetros.

ἐξοδος: éxodo.

ἐπεισόδια: episodios.

ἐπεισοδιώδης (μῦθος): episódica (fábula).

ἐπέκτασις: alargamiento.

ἐπικεῖς ἄνδρες: virtuosos (hombres).

Ἐπιχάρμος: Epicarmo.

ἐποποιία: epopeya.

ἐποποιικόν (σύστημα): épico (conjunto).

Ἐριφύλη: Erifila.

Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος: Euclides el Viejo.

Εὐριπίδης: Eurípides.

εὐτυχία καὶ δυστυχία: dicha y desdicha.

εὐφυής, εὐφυΐα: talento (hombre de).

Ζεῦξις: Zeuxis.

ζῷον: animal.

Ἡγῆμων ὁ Θάσιος: Hegemón de Taso.

ἡδονή: placer.

ἐγκώμια: encomios.

ἡδύσματα: aderezos.

ἦθος: carácter, costumbre (ἦθος τῆς λέξεως: costumbre del lenguaje).

Ἡλέκτρα: Electra.

Ἡλλη: Hele [tragedia].

ἡμιφωνον: semivocal.

Ἡρακλῆϊς: Heracleida.

ἥρωικόν (μέτρον): heroico (verso).

ἥρῳον (μέτρον): heroico (verso).

θάνατοι ἐν τῷ φανερῷ: muertes en escena

θαυμαστόν (τό): maravilloso (lo).

θεαταί: espectadores.

Θεοδέκτης: Teodectes.

θεοί: dioses.

Θησις: Teseida.

Θυέστης: Tiestes.

ἱαμβεῖον (μέτρον), ἱαμβος: yambo.

Ἰκάριος: Icario.

Ἰλιάς: *Iliada* (ἡ μικρά Ἰ.: *Iliada* (Pequeña).

Ἰλιον: *Ilión*.

Ἰλλυριοί: ilirios.

Ἰξίονες: Ixiones (los).

Ἰππίας ὁ Θάσιος: Hipias de Taso.

ἱστορία: historia.

Ἰφιγένεια: Ifigenia.

ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰ.: I. en Aúlida.

κάθαρσις: catarsis, purgación.

καθόλου: general.

Καλλιπίδης: Calípides.

καλόν (τό): belleza.

Καρκίνος: Cárcino.

Καρχηδονίων μάχη: cartagineses, lucha de los...

κιθαριστική: citarística.

Κλεοφών: Cleofonte.

κλεψόδρα: clepsidra.

Κλυταιμῆστρα: Clitemestra.

κοιμῶς: como.

κορυφαῖος: corifeo.

κόσμος: adorno, decoración.

Κράτης: Crates.

Κρεσφόντης: Cresfontes [tragedia].

Κρέων: Creonte.

Κύπρια: Cantos Cípicos o Ciprios.

Κύπριοι: Ciprios [tragedia].

κωμῶδα: comedia.

Λάιος: Layo.

Λακεδαιμών: lacedemonio.

λέξεις: diálogo, elocución.

ἦθος τῆς λέξεως: lenguaje (costumbre del...).

λόγος: argumento, diálogo, enunciación, lenguaje.

λόγοι (οἱ): prosa (obras en...).

Λυγκεύς: Linceo [tragedia].

λόσις: desenlace.

μανικοί: exaltados.

Μαργίτης: Margites.

Μεγαρεῖς: megarenses.

μέγεθος: amplitud, magnitud.

Μελανίπη: Melanipa.

μελοποιία: melopeya.

μέλος: canto.

Μενέλαος: Menelao.

μέρη τῆς ἐποποιίας: partes constitutivas de la epopeya.

μέρη, μόρια τῆς τραγῳδίας: partes constitutivas de la tragedia.

Μερόπη: Mérope.

μέσον: medio.

μεταφορά: metáfora.

μετρική: métrica.

μέτρον: metro, verso.

μέτρον τῆς λέξεως (τό): medida en la elocución.

Μήδεια: Medea.

μῆκος: amplitud, extensión.

μηχανή: máquina.

μία (πρᾶξις): sola (acción).

μίμησις: imitación.

- μῖμοι: mimos.
 Μῖτος: Mitis.
 Μνᾱσιθεος ὁ Ὀπούντιος: Mnasíteo de Opunte.
 μουσική: música.
 μοχθηροί: malvados.
 μῦθος: fábula.
 Μυνν[σ]κος: Minisco.
 Μυσοί: Misios [tragedia].
- νεῶν κατάλογος: catálogo de las naves.
 Νικοχάρης: Nicócares.
 Νιόβη: Nióbe.
 Νίπτρα: Lavatorio.
 νόμοι, νόμων ποιησις: nomos (poesía de).
 νῦν ποιηταί (οἱ): contemporáneos [de Ar.] (poetas).
- ξενικὸν ὄνομα: voz peregrina.
 Ξενοφάνης: Jenófanes.
- ὁμοιον (τὸ): semejanza.
 Ὀρέστης: Orestes.
- παθήματα: afecciones.
 παθητικὴ (ἐποποιία, τραγωδία): patética (epopeya, tragedia).
 πάθος: lance patético, pasión.
 πάθος τῆς λέξεως: alteración del lenguaje.
 παλαιοί (οἱ): antiguos [poetas].
 παραλογισμός: paralogismo.
 πάροδος: párodo.
 Παύσων: Pausón.
 πεπλεγμένος (μῦθος): compleja (fábula).
 περιδέραια: collares.
 περιπέτεια: peripecia.
 περιωδυν[αι]: tormentos.
 Πηλεός: Peleo.
 πιθανόν: convincente.
- Πινδαρος: Píndaro.
 ποιήσις, ποιητής: poesía, poeta.
 πονηρία: maldad.
 πονηροί (σφόδρα): malvados.
 πολιτική: política.
 Πολύγνωτος: Polignoto.
 Πολύιδος ὁ σοφιστής: Poliido el sofista.
 πράγματα: hechos.
 πράξις: acción.
 πράττοντες: hombres que actúan.
 πρόλογος: prólogo.
 Προμηθεύς: Prometeo.
 προσῳδία: acento.
 πρόσωπον: máscara.
 Πρωταγόρας: Protágoras.
 πρώτοι ποιηταί (οἱ): primitivos (poetas).
 πτώσις: caso.
 Πύθια (τὰ): Píticos (Juegos).
- ῥαψῳδῶν: rapsodo.
 ῥῆμα: verbo.
 ῥητορική: retórica.
 ῥυθμός: ritmo.
- Σαλαμῖνι (ἡ ἐν... ναυμαχία): Salamina (batalla naval de).
 σατυρικὴ ποιησις, σατυρικόν: satírica (poesía), satírico.
 σημεῖα: señales.
 Σθένελος: Esténelo.
 Σικελία: Sicilia.
 Σίσυφος: Sísifo.
 σκάφη: cestilla.
 σκηνῆς, τὰ ἀπὸ τῆς...: cantos desde la escena.
 σκηνογραφία: escenografía.
 Σκύλλα: Escila.
 Σοφοκλῆς: Sófocles.
 σπουδαίος: esforzado.
 στάσιμον: estásimo.
 στοιχεῖον: elemento.
 συλλαβή: sílaba.

συλλογισμός: silogismo.
 σύνδεσμος: conjunción.
 σὺριγγων, ἡ τῶν... τέχνη: siringa
 (arte de tocar la).
 Σωσιπράτος: Sosístrato.

τάξις: orden.
 τελεῖα (πρᾶξις): completa (acción).
 τέλος: fin.
 τερατῶδες (τὸ): portentoso (lo).
 τετράμετρον: tetrámetro.
 τέχνη: arte.
 τέχνη καὶ συνήθεια: arte y costum-
 bre.
 τέχνη καὶ τύχη: arte y azar.
 τέχνη καὶ φύσις: arte y naturaleza.
 Τηλέμαχος: Telémaco.
 Τήλεφος: Télefo.
 Τηρεύς: Tereo [tragedia].
 Τιμόθεος: Timoteo.
 τραγῳδία, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίη-
 σις: tragedia, poesía trágica.
 τρίμετρον: trímetro.
 τροχάϊον: troqueo.
 τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα: heridas
 y cosas semejantes.
 Τυδεύς: Tideo.
 Τυρώ: Tiro.
 τύχης (τὸ ἀπὸ...): fortuito (lo).

ὕμνοι: himnos.
 ὑπεναντία (τὰ): contradicciones.
 ὑπόθεσις: hipótesis.
 ὑποκριταί: actores.

φαλλικά: fálicos (cantos).
 φαυλότεροι: inferiores.
 Φθιώτιδες (αἱ): Ftiótides (las).
 φιλόανθρωπον (τὸ): simpatía.
 Φιλοκτήτης: Filoctetes.
 Φιλόξενος: Filóxeno.
 φιλοσοφώτερον: filosófico (más).
 Φινεΐδαι: Finidas.
 φόβος: temor.
 Φορκίδες: Fórcides (las).
 Φόρμις: Formis.
 φυσικός, κατὰ φύσιν: natural.
 φύσις: naturaleza.
 φύσις καὶ τέχνη: naturaleza y arte.
 φωνή: voz.
 φωνὴ ἀδιαίρετος: voz indivisible.
 φωνὴ συνθετή: voz convencional.
 φωνῆεν: vocal.

Χαιρήμων: Queremón.
 Χοηφόροι: Coéforas.
 χορός: coro.
 χρόνος: tiempo.
 ψόγοι: invectivas.

INDICE ANALÍTICO

Este *Índice analítico* no pretende ser exhaustivo, sino tan sólo recoger los términos que pueden interesar a los lectores habituales de la *Biblioteca Románica Hispánica*. No incluyo en él, por consiguiente, todas las palabras del texto aristotélico, ni siquiera pongo en primer lugar, sino detrás de los castellanos, los términos griegos alfabetizados en la relación precedente. Omito los términos latinos de Riccoboni, porque, como vimos (*supra*, pág. 44, n. 62), a muchos de los griegos no les da una traducción sola, sino varias. Reproducir las todas sería menos útil que fatigoso.

Sí trato de recoger con la mayor fidelidad y con suficiente amplitud la doctrina de la *Poética*. Generalmente, en vez de remitir al lector a los pasajes de la obra en que se expone lo sugerido por cada término, reproduzco el texto correspondiente con la extensión necesaria para que pueda verse bien su sentido. Pero no siempre transcribo con exactitud mi traducción de las palabras de Aristóteles; a veces la resumo o abrevio ligeramente. Cada texto lleva la indicación de la(s) página(s) y línea(s) de la *Poética* en que se encuentra; si el lector desea leerlo en su contexto íntegro, puede localizarlo inmediatamente.

En la traducción castellana he puesto a cada capítulo, en cursiva, un título que resume su contenido. Cuando en este *Índice analítico* se cita un capítulo en conjunto, dicho título se destaca también en cursiva y comenzando párrafo. Y se indica siempre la extensión del capítulo añadiendo al título, entre paréntesis, la indicación de la(s) página(s) y líneas que comprende.

Los números volados remiten aquí siempre a las notas puestas a la traducción castellana.

Añado a veces, entre corchetes o paréntesis cuadrados, breves explicaciones para facilitar la comprensión de las palabras de Aristóteles, cuando, por hallarse fuera de su contexto, podrían resultar oscuras.

Los puntos suspensivos indican la supresión de palabras del texto aristotélico no imprescindibles para el tema de que se trata.

Finalmente, van precedidas de asterisco las palabras clave o términos que constituyen el presente *Índice* y figuran en él donde alfabéticamente les corresponde.

ABSURDO: τὸ ἄτοπον. Si se introduce lo *irracional [en la *fábula] y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la **Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa³⁴⁹ serían insopportables en la obra de un mal poeta; pero aquí el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores (60a34-60b2).

ACCIÓN: πρᾶξις. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, imita acciones (47a27-28). — Los que imitan artísticamente imitan a hombres que actúan (48a1). — La tragedia es *imitación de una acción *esforzada y *completa, de cierta *amplitud (48b24-25). — La *tragedia es imitación de una acción (49b36). — La acción supone hombres que actúan (49b36-37). — Las acciones son tales o cuales por el *carácter y por el *pensamiento de los que actúan (49b38-50a1). — Las causas naturales de las acciones son dos: el carácter y el pensamiento, y a consecuencia

de sus acciones tienen éxito o fracasan todos (50a1-3). — La imitación de la acción es la *fábula (50a3-4). — La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad (50a16-19). — Los personajes son felices o desgraciados por sus acciones, y no actúan para imitar los *caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones (50a20). — Sin acción no puede haber tragedia; sin caracteres, sí (50a24). — La tragedia es imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (50b3-4); es imitación de una acción completa y *entera, de cierta *magnitud (50b24-25). — Hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta una acción *única (51a17-19). — *Homero compuso la **Odisea* y la **Ilíada* en torno a una acción única (51a28-29). — La fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una *sola y entera (51a31-32). — El poeta imita las acciones (51b29). — De las fábulas o acciones *simples, las *episódicas son las peores (51b

33). — La imitación [trágica] tiene por objeto una acción completa (52a 2). — Las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo unas simples y otras *complejas (52a13-14). — Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición; y compleja, a aquella en que dicho cambio va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas (52a14-18). — La agnición acompañada de peripecia es la más conveniente a la acción. Pues tal agnición y peripecia suscitarán *compasión y *temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia (52a37-62b1). — En las peripecias y acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden²⁷² (56a19-20).

*Unidad de acción en la *epopeya, cap. 23 (59a17-b7). — En la epopeya, como en la tragedia, se debe estructurar la fábula de manera dramática y en torno a una *sola acción entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin (59a17-20). — En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los *actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente (59b24-27). — La *elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción (60b3). — Si [los poetas épicos] componen una sola acción [sin *episodios que le den amplitud], o parece manca, por ser breve su exposición, o aguada, si se adapta a la amplitud del *metro; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias acciones, del mismo modo que la

Ilíada, y también la *Odisea*, tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen magnitud; sin embargo, estos poemas... son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una sola acción (62b5-11).

ACENTO: προσφθα. Algunas dificultades [en la interpretación de los poetas] se resuelven atendiendo al acento (61a22).

ACTORES: ὁποκριταί. *Esquilo elevó su número de uno a dos (49a16); *Sófocles introdujo tres (49a18). — Se desconoce quién introdujo pluralidad de actores en la *comedia (49b4-5). — La *tragedia imita mediante personajes que actúan, no mediante *relato (49b26). — La fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin actores (50b18-19). — Los buenos poetas hacen *fábulas *epi-sódicas a causa de los actores (51b 37-52a1). — El *coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción²⁷⁵ (56a25-26). — Corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas el conocimiento de los modos de la *elocución; por ejemplo qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b9-13). — Creyendo que los *espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos (61b29-30). — Los actores antiguos censuraban a sus sucesores. *Minisco, pensando que *Calpides exageraba demasiado, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de *Píndaro (61b33-62a1). — La acusación

[de exagerar los gestos al representar las tragedias] no afecta al arte del poeta, sino al del actor (62a5). — No todo movimiento debe reprobarse [en la representación de una tragedia], pues tampoco se reprueba la *danza, sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares (62a8-10). V. FLAUTISTAS.

ADEREZOS: ᾠδόμενα. Los aderezos del *lenguaje de la *tragedia deben estar presentes en toda ella, pero separadas las distintas especies de aderezos en las distintas partes (49b 25-26). — Los aderezos que sazonan el lenguaje de la tragedia son *ritmo, *armonía y *canto (49b28-29). — De las demás partes de la tragedia [es decir, de la *melopeya y el *espectáculo], la melopeya es el más importante de los aderezos (50b16-17).

ADORNO: κόσμος. Todo *nombre es usual, o *palabra extraña, o *metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado (57b2). La palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza [de la *elocución] (58a32-33). En los *versos *yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno (59a11-14).

AFECCIONES: παθήματα. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas afecciones (49b28).

AGATÓN: Ἀγάθων. En su tragedia la *Flor*¹⁵⁰ tanto los *hechos como los

*nombres de los personajes son ficticios, y no por eso agrada menos (51b21-23). — *Aquiles, tal como lo presentó Agatón, es ejemplo de *carácter duro²³ (54b14). — Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión, y no por partes como *Eurípides, o la historia de *Niobe²⁷¹, y no como *Esquilo, o fracasaron o compiten mal en los *concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo (56a16-19). — Es *verosímil, como dice Agatón, que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (56a 23-25). — Fue Agatón el que inició la práctica de las *canciones intercaladas. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un *episodio entero de una obra a otra? (56a29-32).

AGNICIÓN: ἀναγνώρισις, ἀναγνώρισιμός. Las agniciones son partes de la *fábula y, junto con las *peripecias, los medios principales con que la *tragedia seduce al alma (50a 32-35). — Llamo *simple a la *acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición, y *compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas (52a14-18). — Tanto la peripecia como la agnición deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por *necesidad o *verosímilmente (52a18-20).

Sobre la peripecia, la agnición y el *lance patético, cap. 11 (52a22-b13). La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. La agnición más perfecta es la acompañada de

peripecia, como la del **Edipo*. Pero hay todavía otras agniciones, pues también pueden darse con relación a objetos inanimados y sucesos casuales, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no. Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada [la acompañada de peripecia]. Pues tal agnición y peripecia suscitarán **compasión* y **temor*, y de esta clase de acciones es **imitación* la **tragedia*, según la definición (52a29-52b1).—La agnición es agnición de algunos. Las hay sólo de uno con relación al otro. Pero otras son mutuas; por ejemplo, **Ifigenia* fue reconocida por **Orestes*, pero luego éste fue también reconocido por *Ifigenia* (52b3-8).—La peripecia y agnición son dos partes de la fábula (52b9-10).—La agnición del vínculo de amistad entre personajes que han cometido o están a punto de cometer actos trágicos unos contra otros, puede producirse después de cometido el acto o antes de cometerlo; en este caso, evitándolo (53b30-36).—La agnición es aterrador cuando el personaje ha ejecutado el acto trágico sin conocer a su oponente y reconoce luego el vínculo de amistad con él (54a2-4).

Varias especies de agnición, cap. 16 (54b19-55a22).—Entre las especies de agnición, la menos artística y la más usada por incompetencia es la que se produce por **señales* (54b19-21).—Las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta clase, son más ajenas al arte; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la producida en el Lavatorio, son mejores (54b28-30).—En segundo lugar vienen las agniciones fabricadas por el poeta, y, por tanto, inartísticas;

ejemplos: la de Orestes en la *Ifigenia*, y la voz de la lanzadera en el **Tereo* de **Sófocles* (54b30-36).—La tercera especie de agnición se produce por el recuerdo, como la de los **Ciprios* de **Diceógenes*, y la del relato de **Alcínoo* (54b36-55a3).—La cuarta especie de agnición procede de un **silogismo*, como en las **Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a4-6). Otro ejemplo, la del sofista **Poliido* acerca de *Ifigenia*, pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él le correspondía ser sacrificado (55a6-8). Más ejemplos: la del **Tideo* de **Teodectes*, y la de los **Finidas*²⁴¹.—Hay también una agnición basada en un **paralogismo* de los **espectadores*, como en el **Odiseo falso mensajero* (55a12-17).—La mejor agnición es la que resulta de los **hechos* mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*. Tales agniciones son las únicas libres de **señales* artificiosas y de **collares*. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo (55a17-21).—La tragedia compleja es en su totalidad peripecia y agnición (55b33-34).—También en la **epopeya* se requieren agniciones (59b11).—La **Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja (pues hay agniciones por toda ella) (59b15).

ALARGAMIENTO: ἐπέκτασις. Contribuye a la claridad de la **elocución* y a evitar su vulgaridad (58b1-2).—
V. NOMBRE ALARGADO.

ALCÍNOO: Ἀλκίνοος. En el relato de Alcínoo [*Odisea* VII 521 ss.], se

produce la *agnición por el recuerdo, pues al oír [Odiseo] al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fue reconocido²³⁶ (55a 23).

ALCMEÓN: Ἀλκμέων. Ejemplo de *héroe trágico (53a20).—No se puede alterar la *fábula tradicional según la cual *Erifila murió a manos de Alcmeón (53b24).—El Alcmeón de *Astidamante comete dentro de la obra el acto trágico, sin saberlo, y reconoce después el vínculo de amistad¹⁹⁹ (53b32-33).

ALTERACIÓN DEL LENGUAJE, DE LOS VOCABLOS: πάθος τῆς λέξεως, ἐξαλλαγὴ τῶν ὀνομάτων. Contribuyen a la claridad de la *elocución y a evitar su vulgaridad... las alteraciones de los vocablos (58b1-2).—La elocución poética incluye la *palabra extraña, la *metáfora y muchas alteraciones del lenguaje [cf. 58a1-8]; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas (60b12-13).

AMPLITUD: μέγεθος, μῆκος. En cuanto a la *extensión, la *tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la *epopeya es ilimitada en el tiempo; aunque al principio lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (49b12-16).—La tragedia debe tener cierta amplitud (49b25).

ANAGNÓRISIS: ἀναγνώρισις; V. AGNICIÓN.

ANALOGÍA: τὸ ἀνάλογον. V. METÁFORA.

ANAPESTO: ἀνάπαιστον (μέτρον). No lo hay en el *estásimo (52b23-24).

ANFIARAO: Ἀμφιάραος. Personaje en una obra desconocida de *Cárcino, que fracasó en la escena por no soportar los *espectadores algo relacionado con la manera en que Anfiarao salía del santuario (55a26-29).

ANFIBOLOGÍA: ἀμφιβολία. Algunas dificultades en la interpretación de los poetas pueden resolverse atendiendo a la anfibología de una palabra (61a25-26).

ANIMAL: ζῷον. El hombre se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la *imitación y por ella adquiere sus primeros conocimientos (48b6-8).—Lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una *magnitud que no puede ser cualquiera; pues la *belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del *espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios). De suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto... (50b34-51a4).—En la *epopeya se debe estructurar las *fábulas, como en las *tragedias, de manera dramática y

en torno a una *sola *acción *entera y *completa... para que, como un ser vivo único y entero, produzca el *placer que le es propio (59a17-21).

ANTÍGONA: Ἀντιγόνη [tragedia]. En la *Antígona*, *Hemón está a punto de ejecutar a sabiendas, contra *Creonte, el acto trágico [matarlo], y no lo ejecuta. Esta situación es artísticamente la peor (54a1-2).

ANTIGUOS [POETAS]: οἱ ἀρχαῖοι, οἱ παλαιοί. Unos fueron *poetas de *versos *heroicos y otros de *yambos (48b33).—Hacían hablar a sus personajes en tono *político (50b7). En los poetas antiguos la *acción se desarrolla con pleno conocimiento de los personajes, como todavía *Eurípides presentó a *Medea matando a sus hijos (53b27-29).

APÓCOPE: ἀποκοπή. Contribuye a la claridad de la *elocución y a evitar su vulgaridad (58b1-2).

AQUILES: Ἀχιλλεύς. Ejemplo de *carácter duro, tal como lo presentaron *Agatón y *Homero²²³ (54b14).

ARGUMENTO: λόγος. Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso desarrollarlos en general, y sólo después introducir los *episodios y desarrollar [el argumento]²⁵⁰ (55a34-b2).—Los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben tener nada irracional, o ha de estar fuera de la fábula (60a27-29).

ARITRADES: Ἀριφράδης. Ridiculiza a los *poetas trágicos por usar expresiones que nadie diría en la

conversación... todas estas expresiones, por no estar entre las usuales, evitan la vulgaridad en la *elocución; pero él ignoraba esto (58b31-59a4).

ARMONÍA: ἁρμονία. Es un medio para la *imitación (47a22).—Es conatural al hombre (48b20).—Es un *aderezo del *lenguaje de la *tragedia (49b29).

ARTE (EFECTO DEL): τῆς τέχνης ἔργον. La *tragedia supera a la *epopeya por otras cosas y por el efecto del arte (62b12-13).

ARTE Y AZAR: τέχνη καὶ τόχη. Las *tragedias no se refieren a muchos linajes, sino que [los *poetas] buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir las situaciones trágicas en las *fábulas (54a9-11).

ARTE Y COSTUMBRE: τέχνη καὶ συνήθεια. Algunos con colores y figuras imitan cosas (unos por arte y otros por costumbre) (47a20).

ARTE Y NATURALEZA: τέχνη καὶ φύσις. El *poeta puede acertar gracias al arte o gracias a la naturaleza (51a24).

ARTÍCULO: ἄρθρον. Es una parte de la *elocución (56b21).—Es una voz sin significado, que indica el comienzo, el término o la división de una frase; ...o bien una voz sin significado, que ni impide ni produce de varias voces una sola voz significativa, y es apta por naturaleza para ser puesta en los extremos y en el medio²⁸⁸ (57a6-10).

ASTIDAMANTE: Ἀστίδαμος. En el **Alcmeón* de *Astidamante se come dentro de la obra el acto trágico, sin saberlo los personajes, que reconocen después el vínculo de amistad (53b32-33).

AULÉTICA: αὐλητική. En su mayor parte es *imitación (47a13-16). — Para imitar se vale de la *armonía y del *ritmo (47a23-24). — Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a9-10).

AYANTES (LOS): Αἰγντες. Ejemplo de *tragedia *patética (56a1).

BARBARISMO: βαρβαρισμός. Si uno lo compone todo a base de *voces peregrinas, habrá *enigma o barbarismo; si a base de *metáforas, enigma; si de *palabras extrañas, barbarismo (58a24-26). — El resultado de las palabras extrañas es el barbarismo (58a30-31).

BELLEZA: τὸ καλόν. Lo bello, tanto un *animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una *magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un *tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del *espectador) (50b35-51a2).

BURLESCA (DICCIÓN): γελοία λέξις. La *tragedia partió de una dicción burlesca (49a19-20).

CALÍPIDES: Καλλιπιδης. *Minisco, pensando que Calípides exageraba demasiado [como *actor], le llamaba simio (61b34-35). — No todo movimiento debe reprocharse [en la *representación de una *tragedia]... sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a *Calípides (62a 8-10).

CANCIONES INTERCALADAS: ἐμβόλιμα. En los demás [autores trágicos, exceptuados *Sófocles y *Eurípides], las partes *cantadas no son más propias de la *fábula que de otra *tragedia²⁷⁶; por eso cantan *canciones intercaladas, y fue *Agatón el que inició esta práctica²⁷⁷. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un *episodio entero de una obra a otra? (56a28-32).

CANTADAS (PARTES): τὰ ᾄδόμενα. En los demás [*poetas trágicos, exceptuados *Sófocles y Eurípides], las partes cantadas no son más propias de la *fábula que de otra *tragedia²⁷⁶ (56a28-29).

CANTO: μέλος. Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, *ritmo, canto y *verso, como la *poesía de los *ditirámicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27). — Es un *aderezo del *lenguaje de la tragedia 49b29). — Algunas partes de la tragedia se rea-

lizan mediante versos solos; en otras los versos se cantan (49b30-31). — Toda *tragedia tiene canto (50a14).

CANTOR: δῖδων. Igual que los malos *actores al representar una *tragedia, también puede exagerar los gestos un cantor, como *Mnasíteo de Opunte (62a6-8).

CANTOS CÍPRICOS O CIPRIOS: Κύπρια, Κυπρικὰ. Los demás [excepto *Homero] componen su obra en torno a un solo personaje, o a un único *tiempo, o a una *sola *acción de muchas partes, como el que compuso los *Cantos Cípricos*³²⁸ y la *Pequeña *Iliada* (59a37-b2). — De los *Cantos Ciprios* se pueden hacer muchas tragedias, y de la *Pequeña *Iliada*, más de ocho, como el *Juicio de las Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *La mendicación*, *Las lacedemonias*, *El saco de Ilión*, *El retorno de las naves*, *Sinón* y *Las troyanas* (59b4-7).

CANTOS DESDE LA ESCENA: τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς. Los hay en algunas *tragedias (52b18).

CARÁCTER: ῥθος. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, imita caracteres (47a27-28). — Los caracteres casi siempre se reducen al carácter propio de hombres *esforzados y al de hombres de baja calidad (48a2-4). — Necesariamente los hombres que actúan en la *tragedia serán tales o cuales por el carácter (49b37-38). — El carácter de los que actúan hace que sus *acciones sean tales o cuales (49b38-50a1). — El *pensamiento y el carácter son las dos causas naturales de las acciones (50a1-2). — Carácter es aquello según lo

cual decimos que los que actúan son tales o cuales (50a5-6). — El carácter es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9). — Toda tragedia tiene carácter (50a14). — Los hombres son tales o cuales por el carácter (50a19). — Los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones (50a20-22). — Sin caracteres puede haber tragedia; sin acción, no (50a24). — Las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos *poetas sucede lo mismo (50a25-26). — *Polignoto es buen *pintor de caracteres; la *pintura de *Zeuxis no tiene ningún carácter (50a27-29). — Aunque uno ponga en serie parlamentos bien caracterizados, no alcanzará con ello la meta de la tragedia (50a29-30). — Los poetas *principiantes dominan antes los caracteres que la composición de la *fábula, y lo mismo les sucedió a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay nada que prefiera o evite el que habla (50b8-11).

Las cuatro cualidades de los caracteres, cap. 15 (54a16-b18). La primera y principal es que sean buenos. Habrá carácter si las palabras y las acciones manifiestan una decisión, y será bueno, si la decisión es buena. Y esto es posible en cada género de personas, pues también puede haber una *mujer buena y un

*esclavo bueno (54a16-19). — La segunda cualidad del carácter es que sea apropiado; es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible (54a20-22). — La tercera es la semejanza, que no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado²¹⁴ (54a22-23). — La cuarta, que sea consecuente. Aunque sea inconsecuente la persona representada, debe ser consecuentemente inconsecuente (54a25-27). — Ejemplos de carácter malo, inapropiado, inconsecuente (54a28-33). — También en los caracteres, como en la estructuración de los *hechos [es decir, en la fábula], es preciso buscar siempre lo *necesario o lo *verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo (54a33-36). — Al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, el poeta trágico debe hacer que, aun siendo tales, resulten excelentes; ejemplo de dureza es *Aquiles, cual lo presentaron *Agatón y *Homero²²³ (54b11-14). — La tragedia de carácter es una de las cuatro especies de tragedia (56a1). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser *simple o *compleja, de carácter o *patética (59b8-9). — La *Odisea es, en cuanto a su composición, compleja... y de carácter (59b15). — Homero, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje³⁴², y ninguno sin carácter, sino caracterizados (60a9-11). — La *elocución hay que trabajarla especialmente en las partes... que no destacan por el carácter... pues la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres (60b3-5).

CÁRCINO: Κάρκινος. En su **Tiestes* describe *estrellas como *señales destinadas a producir la *agnición²²⁸ (54b22-23). — En una obra de C., *Anfiarao salía del santuario de modo inadecuado, y la obra fracasó en la escena por no soportar esto los *espectadores (55a26-29).

CARTAGINESES (LUCHA DE LOS): Καρχηδονίων μάχη. La batalla naval de *Salamina y la lucha de los cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo³²⁶, sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

CASO: πῶσις. Es una parte de la *elocución (56b21). — El caso²⁹³ es propio del *nombre o del *verbo, y significa unas veces la relación de «de» o de «para» y demás semejantes; otras, la singularidad o pluralidad, por ejemplo «hombres», «hombre», o bien los modos de expresarse el que habla, por ejemplo el de pregunta o mandato; pues «¿camino?» y «¡caminal!» son casos de un verbo según estas especies (57a18-23).

CATÁLOGO DE LAS NAVES: νηῶν κατάλογος. Es en la **Ilíada* un simple *episodio (59a36).

CATARSIS: κάθαρσις. V. PURGACIÓN.

CESTILLA: σκάφη. En la **Tiro*, *señal exterior, no impresa en el cuerpo, destinada a producir la *agnición²²⁹ (54b25).

CICATRICES: οὐλαί. *Señales impresas en el cuerpo, pero no congénitas, sino adquiridas, y destinadas a producir la *agnición (54b23-24). — *Odiseo, por su cicatriz, fue recono-

cido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros ²³⁰ (54b27-28).—En el caso de los porqueros usó la cicatriz como garantía; en cambio, en el Lavatorio, su nodriza le reconoció por la cicatriz sin que él se lo propusiera (54b28-30).

CIERVA: ἔλαφος θήλεια. Yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32).

CIPRIOS: Κύπριοι [tragedia]. En los *Ciprios* de *Diceógenes se produce la *agnición por el recuerdo ²³⁵ (55a 1-2).

CITARÍSTICA: κιθαριστική. En su mayor parte, es *imitación (47a13-16).—Para imitar se vale de la *armonía y del *ritmo (47a23-24).—Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a10).

CLEOFONTE: Κλεοφῶν. Representa a los hombres semejantes a como suelen ser (48a12).—Su *elocución consta de vocablos usuales, por lo cual es muy clara, pero baja (58a20).

CLEPSIDRA: κλεψύδρα. Se dice que en alguna ocasión se representaron *tragedias contra clepsidra (51a8-9).

CLITEMESTRA: Κλυταιμῆστρα. No se puede alterar la *fábula tradicional, según la cual Clitemestra murió a manos de *Orestes (53b23-24).

COÉFORAS: Χοηφόροι. En esta *tragedia se produce la *agnición de *Orestes por su hermana mediante un *silogismo (55a4-6).

COLLARES: περιδέραια. *Señales adquiridas, no impresas en el cuerpo, destinadas a producir la *agnición (54b24-25).—Mencionados al lado de las señales artificiosas para producir *agniciones (55a20).

COMEDIA: κωμῳδία. La comedia es *imitación (47a13-16).—Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, pero no todos al mismo tiempo (47b24-28).—Tiende a representar a los hombres peores que suelen ser (48a17).—La reivindicación los *dorios (48a30).—*Homero fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en *acción no una *invektiva, sino lo *risible. El *Margites, en efecto, tiene analogía con las comedias como la *Iliada y la *Odisea con las *tragedias (48b36-49a2).—Los autores de *yambos pasaron a hacer comedias, por ser éstas de más fuste y más apreciadas que los yambos (49a4-6). La comedia nació de *improvisación, igual que la tragedia (49a9-10).—La comedia nació gracias a los que iniciaban los cantos *fálcos (49a11-12).

Sobre el desarrollo de la comedia, cap. 5 (49a31-49b8). La comedia es imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino en lo que tienen de risible (49a 31-33).—Desconocemos el desarrollo de la comedia y quiénes lo promovieron, por no haber sido tomada en serio al principio (49a37-49b1).—Sólo tardíamente proporcionó el arconte un *coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios (49b 1-2).—Sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados *poe-

tas cómicos (49a2-4).—Se desconoce quién introdujo en ella *máscaras, *prólogos o pluralidad de *actores (49b4-5).—Los primeros en componer *fábulas cómicas fueron *Epicarmo y *Formis (49b5-6).—La comedia, al principio, vino de *Sicilia (49b6-7).—De los atenienses fue *Crates el primero que, abandonando la forma *yámbica, empezó a componer *argumentos y fábulas de carácter *general (49b7-9).—Aristóteles promete hablar de la comedia más adelante (49b22).—En cuanto a la comedia, resulta claro que tiende a lo *general, y los comediógrafos, después de componer la fábula *verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera; no como los poetas yámbicos, que componen en torno a individuos particulares (51b11-15).—La fábula *doble, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, es más propia de la comedia que de la tragedia. En la comedia, efectivamente, hasta los más enemigos según la fábula, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro (53a35-39).

COMO: κομμός. Hay como en algunas *tragedias (52b18).—El como es una lamentación común al *coro y a la escena (52b24-25).

COMPASIÓN: ἔλεος. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas *afecciones mediante compasión y *temor (49b27).—La *imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una *acción *completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión; y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra

lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4).—La *agnición acompañada de *peripecia es la mejor, porque suscitará compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1).—La tragedia debe imitar acontecimientos que inspiren temor y compasión (52b32-33, 36).—Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira *simpatía, ni compasión ni temor (53a1).—Que pasen de la dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que la compasión se refiere al que no merece su desdicha, es decir, al inocente (53a1-6).

*La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los *hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). La *fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7).—El poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor (53b12-13).—Qué clases de acontecimientos se consideran dignos de compasión (53b14 ss.).—Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas... éstas son las situaciones que deben buscarse [porque son las que inspiran compasión] (53b17-22).—También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso (demostrar,

refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o de *verosimilitud (56b2-4).

COMPLEJA (FÁBULA): *πεπλεγμένος* (μυθος). La *fábula puede ser *simple o compleja, según sea simple o compleja la *acción imitada por ella... Es compleja la acción en que el cambio de fortuna va acompañado de *agnición, de *peripecia o de ambas (52a12-18).—La composición de la *tragedia más perfecta no debe ser *simple, sino compleja (52b 30-32).—La tragedia compleja es una de las cuatro *especies de tragedia; es en su totalidad *peripecia y agnición (55b33-34).—La *epopeya, como la tragedia, ha de ser simple o compleja, de *carácter o *patética (59b 8-9).—La **Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja (pues hay agniciones por toda ella) (59b15).

COMPLETA (ACCIÓN): *τελεα* (*πρᾶξις*). La *acción imitada por la *tragedia ha de ser completa (49b25, 50b24).—La *imitación [trágica] tiene por objeto una acción completa (52a2).—En la *epopeya, como en la tragedia, la *fábula debe estructurarse en torno a una sola acción *entera y completa (59a17-19).

CONCURSOS DRAMÁTICOS: *ἀγωνες δραματικοί*. Limitar la *extensión de las *tragedias de acuerdo con las conveniencias de los concursos dramáticos no es cosa del arte (51a6-7). Se dice que en algún concurso dramático se representaron tragedias contra *clepsidra (59a9).—Los buenos *poetas hacen *fábulas *episódicas a causa de los *actores; pues,

al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los hechos (51b37-52a1). En la escena y en los concursos se consideran como las más *trágicas, si se representan bien, las tragedias que acaban en infortunio, como muchas de las de *Eurípides (53a27-30). Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión o la historia de *Níobe, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también *Agatón fracasó por esto solo (56a 16-19).

CONJUNCIÓN: *σύνδεσμος*. Es una parte de la *elocución (56b21).—Es una voz sin significado, que ni impide ni produce una sola voz significativa apta por naturaleza para componerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase; o bien una voz sin significado apta por naturaleza para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa²⁸⁸ (56b38-57a6).

CONTEMPORÁNEOS [DE ARIST.] (POETAS): *οἱ οὖν ποιηταί*. Hacían hablar a sus personajes en tono *retórico (50b8).—Al principio los *poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias (53a17-19).

CONTRADICCIONES: *τὰ ὑπερναντία*. El *poeta, al estructurar la *fábula, debe tenerla siempre ante los ojos; pues así, viéndola con la mayor claridad, como si presenciara directamente los *hechos... de ningún modo dejará de advertir las contradic-

ciones (55a22-26). — [En la crítica de los poetas], cuando un vocablo parece significar algo contradictorio, es preciso examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado; por ejemplo, lo de «en ésta, pues, se detuvo la bronceína lanza», de cuántas maneras es posible que se haya detenido en ésta³⁷⁵... (61a 31-35). — En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho... y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato³⁸⁰ (61b15-18). — La imputación de contradicciones es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

CONVINCENTE: *πιθανόν*. En la *tragedia, los *poetas se atienen a *nombres que han existido, para que la obra resulte más convincente. Es convincente lo *posible, y lo que ha existido es evidentemente posible, pues, si no, no habría existido (51b 15-18). — En orden a la *poesía es preferible lo *imposible convincente a lo posible *increíble (61b11-12).

CORIFE0: *κορυφαῖος*. Los malos *flautistas tiran del corifeo cuando tocan *Escila (61b30-32).

CORO: *χορός*. *Esquilo disminuyó la intervención del coro (49a17). — Sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios (49b 1-2). — La parte coral es un elemento cuantitativo de la *tragedia; se subdivide en *párido y *estásimo (52b16-17). — De la parte coral, el pá-

rido es la primera manifestación de todo el coro (52b22-23). — El coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción²⁷⁵, no como en *Eurípides, sino como en *Sófocles (56a25-27). — En los demás [autores trágicos, exceptuados Sófocles y *Eurípides], las partes *cantadas no son más propias de la *fábula que de otra tragedia (56a 28-29).

CORRECCIÓN: *δρθότης*. No es lo mismo la corrección de la *política que la de la poética³⁵⁴; ni la de otro arte, que la de la poética (60b 13-15). — La imputación de cosas contrarias a la corrección del arte es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b 24).

CRATES: *Κράτης*. Fue, entre los atenienses, el primero en abandonar la forma *yámbica y componer *argumentos y *fábulas cómicas de carácter *general (49b7-9).

CREONTE: *Κρέων*. En la *Antígona, *Hemón está a punto de matar a sabiendas a su padre Creonte, pero no lo mata. Esta situación trágica es artísticamente la peor (54a1-2).

CRESFONTE: *Κρεσφόντης* [tragedia]. En ella *Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce²⁰⁶ (54a5-6).

CRÍTICA DE LOS POETAS: *ἐπιτιμῶσις τῶν ποιητῶν*. Hay que esforzarse en poseer todas las cualidades, o, al menos, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los

*poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (56a 3-7).

Problemas críticos y soluciones, cap. 25 (60b6-61b25). A los *poetas les permitimos muchas *alteraciones del *lenguaje [cf. 58a1-8] (60b13). — No es lo mismo la *corrección de la *política que la de la poética³⁵⁴, ni la de otro arte, que la de la poética (60b13-15). — El error de la poética puede ser de dos clases: o consustancial a ella, o por accidente. Si eligió bien su objeto, pero fracasó en la *imitación por impotencia, el error es suyo; pero si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, como la medicina, o si ha introducido en el poema cualquier clase de *imposibles, [el error] no es consustancial a ella. Por consiguiente, en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones (50b15-22). — Si se han introducido en el poema cosas imposibles, se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte; si de este modo se hace que impresione más esto mismo u otra parte. Ejemplo, la persecución de *Héctor. Pero si el fin podía conseguirse mejor o lo mismo sin tal error, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto (60b23-29). — Yerra menos el que ignora que la *cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32). — Si se censura [al poeta] que no ha representado cosas verdaderas, [puede contestarse que] quizá

las ha representado como deben ser (60b33). — Y si de ninguna de las dos maneras, puede contestarse que así se dice, por ejemplo lo relativo a los *dioses, que quizá no se representa mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a *Jenófanes: en todo caso, así se dice (60b35-61a1). — Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero así eran, por ejemplo lo relativo a las armas: «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón»³⁶¹, pues así lo usaban entonces, como todavía hoy los *ilirios (61a14). — Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal (61a4-9). — Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la *elocución; así, a la *palabra extraña [varios ejemplos griegos], (61a 9-16). — Otras expresiones son *metafóricas [varios ejemplos] (61a16-21). Otras dificultades se resuelven atendiendo al *acento (61a22). — Otras, por *separación, como en un ejemplo de *Empédocles (61a24-25). — Otras, por *anfibología (61a25-26). — Cuando un vocablo parezca *contradictorio, es preciso examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado [un ejemplo de la **Ilíada*: «en ésta, pues, se detuvo la bronceína lanza»] (61a31-35). — Debe procederse al contrario de lo que, según *Glaucón, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos, y censuran al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su

propia opinión. Esto es lo que aconteció en lo relativo a *Icario (61a35-b4).—En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la *poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible *convinciente a lo *posible *increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba *Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo *irracional (61b9-14).—En cuanto a las *contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato (61b 15-18).—Es justo el reproche por irracionalidad o por *maldad cuando, sin necesidad, el poeta recurre a lo irracional, como *Eurípides a *Egeo, o a la maldad, como, en el **Orestes*, la de *Menelao (61b19-21). Las censuras [que pueden hacerse a los poetas] se reducen a cinco especies: o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o *dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte (61b22-24).

DANZA: ὄρχησις. Imita con el *ritmo solo (47a26-27).—Mediante ritmos convertidos en figuras imita *caracteres, *pasiones y *acciones (47a27-28.—Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a9-10).—Al principio, la poesía *trágica era *satírica y más

acomodada a la *danza; por eso usaba el *tetrametro. Al desarrollarse el *diálogo, abandonó este *metro por el *yámbico (49a22-25).—El tetrametro es apto para la danza (59b 37-60a1).—No todo movimiento debe reprobarse [en la *representación de una *tragedia], pues tampoco se repueba la danza (62a8-9).

DAÑINO: βλαβερός.—V. MALDAD.

DECORACIÓN: κόσμος.—Es una parte de la *tragedia (49b32-33).—Y un medio para la *imitación trágica (49b33-34).—V. ESPECTÁCULO.

DESENLACE: λύσις. También el desenlace de la *fábula debe resultar de la fábula misma; no, como en la **Medea*, de una *máquina, o, en la **Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2).—Toda tragedia tiene *nudo y desenlace (55b24).—Lo que sigue al nudo es el desenlace (55b26).—El desenlace llega desde el principio del cambio hacia la *dicha o la desdicha hasta el fin de la obra (55b28-29).—Ejemplo de desenlace: en el **Linceo* de *Teodectes, desde la imputación de la muerte hasta el fin (55b31-32).—Una *tragedia es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (56a8-9).—Muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas (56a9-10).

DIÁLOGO: λόγος, λέξις. *Esquileo dio al diálogo el primer puesto en la *tragedia (49a17-18).—Al desarrollarse el diálogo, la tragedia abandonó el *tetrametro por el *metro *yámbico, que es el más apto para conversar (49a23-25).

DICEÓGENES: Δικαιογένης. En su tragedia los *Cíprios se produce la *agnición por el recuerdo²³⁵ (55a1-2).

DICHA Y DESDICHA. Una buena *fábula trágica no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino de la dicha a la desdicha (53a14-15, 21-22). — Muchas de las *tragedias de *Eurípides acaban en infortunio, y yerran los que censuran por esto al poeta (53a 24-26). — Las tragedias que acaban en infortunio son consideradas, en la escena y en los *concursos, como las más trágicas, si se representan bien (53a27-28).

DIFERENCIACIÓN DE LAS ARTES. Las artes se diferencian entre sí (διαφέρουσι ἀλλήλων) por tres cosas: 1) por los medios de que se valen para imitar; 2) por los objetos que imitan; 3) por el modo de imitarlos (47a18; 48a25).

Diferenciación por los medios con que imitan, cap. 1 (47a18-b29).

Diferenciación por los objetos que imitan, cap. 2 (48a1-18). Cada arte se diferencia también por imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a8-9).

Diferenciación de las artes por el modo de imitar, cap. 3 (48a19-b3).

DIONISIO: Διονύσιος. Pintaba a los hombres como suelen ser (48a6).

DIOSES: θεοί. Les atribuimos el verlo todo (54b5-6). — Los *poetas quizá no presentan las cosas relativas a los dioses como son ni como deben ser, sino como se dice que son, según le pareció a *Jenófanes (60b35-61a1). — Se dice que *Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los dioses no beben vino (61a30).

DIRECTOR DE ESCENA: ὁ τὴν τοιαύτην ἔχων ἀρχιτεκτονικήν. Corresponde al arte del *actor y al que sabe dirigir las *representaciones dramáticas el conocimiento de los modos de la *elocución; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b 9-13).

DITIRÁMBICA: διθυραμβοπαιτική. La ditirámica es *imitación (47a13-16). — Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, todos al mismo tiempo (47b27). — En los ditirambos se puede representar a los hombres mejores o peores o iguales que suelen ser (48a14). — La *tragedia nació como *improvisación, gracias a los que entonaban el diti-rambo (49a10-11). — De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos (59a8-9).

DOBLE (FÁBULA): διπλοῦς (μῦθος). Necesariamente, una buena *fábula será *simple antes que doble como algunos sostienen (53a11-13). — Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la *Odisea, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos (53a30-33).

DORIOS: Δωριεῖς. Reivindican la *tragedia y la *comedia con argumentos históricos y etimológicos (48a 30-b1).

DRAMA: δράμα. Presenta a todos los imitados como operantes y actuales (48a23-24). — Según algunos, se llaman dramas los poemas que representan a personas que obran

[*drama*, de *dráō* «obrar, actuar»] (48a28-29). — *Homero compuso obras no sólo hermosas, sino que constituyen *imitaciones dramáticas (48b 35). — En los dramas, los *episodios son breves, mientras que la *epopeya cobra *extensión por ellos (55b 15-16). — Si uno dramatizara entera la *fábula de la **Iliada*, fracasaría como *poeta trágico. En la *Iliada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente; pero en los dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión o la historia de *Níobe, fracasan o compiten mal en los *concursos, pues también *Agatón fracasó por esto solo (56a13-19). — En la epopeya, como en las *tragedias, se debe estructurar las fábulas de manera dramática (59a17-19).

EDIPO: Οἷς[που]ς [personaje]. Ejemplo de *héroe trágico (53a11, 20).

EDIPO: Οἷς[που]ς [tragedia]. Es ejemplo de *peripecia la del *Edipo*, cuando, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del *temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario (52a24-26). — La *agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (52a32-33). Modelo de *fábula trágica, que movería a *compasión y temor a quienes, aun sin ver los acontecimientos que la constituyen, oyeran su desarrollo (53b6-7). — El *Edipo* de *Sófocles, ejemplo de *tragedia en que se comete una atrocidad sin saberlo los personajes (en este caso fuera

de la obra) y se reconoce después el vínculo de amistad (53b30-32). — En el *Edipo* de Sófocles lo *irracional está fuera de la tragedia²²² (54b7-8). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los *hechos mismos, como en el *Edipo* de Sófocles y en la **Ifigenia* (55a17-20). — Que Edipo desconozca las circunstancias de la muerte de *Layo es irracional, pero está fuera de la fábula (60a29-30). — Si uno pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la **Iliada* [lo estropearía] (62b 2-3).

EGEO: Αἰγέως. *Eurípides recurre innecesariamente a lo *irracional con su personaje Egeo³⁸¹ (61b20-21).

EGISTO: Αἰγισθος. «Los más enemigos según la fábula, como *Orestes y Egisto» (53a37).

ELECTRA: Ἠλέκτρα. En *Electra*, el relato de los Juegos *Píticos es *irracional³⁴⁷ y está dentro de la *fábula (60a31).

ELEGÍACO: (VERSO). La *imitación hecha en versos elegíacos no admitiría designación común con los *mimos de *Sofrón y de *Jenarco (47b 12). — La gente llama *poetas elegíacos a los que usan este *verso (47b 14).

ELEMENTO: στοιχείον. Es una parte de la *elocución (56b20). — Elemento es una *voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional²⁸³; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento (56b22-25). — El elemento se

divide en *vocal, *semivocal y *mudo. Es vocal el que sin percusión²⁸⁴ tiene sonido audible; semivocal, el que con percusión tiene sonido audible, como Σ y Ρ²⁸⁵; mudo, el que con percusión no tiene por sí mismo ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ. Los elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la *métrica²⁸⁶ (56b 31-34).

ELOCUCIÓN: λέξις. Es una parte de la *tragedia, y un medio para la *imitación trágica (49b32-34).—Elocución es la composición misma de los *versos (49b34-35).—Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9).—Toda tragedia tiene elocución (50a14).—Para alcanzar la meta de la tragedia es más importante la *fábula que la elocución (50a29-32).—Los poetas *principiantes dominan antes la elocución que la composición de la fábula, y lo mismo les sucedió a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38).—El cuarto de los elementos verbales es la elocución, que es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa (50b13-16).—El conocimiento de los modos de la elocución corresponde al arte del *actor y al que sabe dirigir las *representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b8-13).—En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas

cosas no se puede hacer al *poeta ninguna crítica seria (56b13-14).

Partes de la elocución, cap. 20 (56b 20-57a30). Las partes de la elocución son: *elemento, *sílabas, *conjunción, *nombre, *verbo, *artículo, *caso y *enunciación.

La excelencia de la elocución, cap. 22 (58a18-59a16). La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. La que consta de vocablos usuales es muy clara; pero baja; por ejemplo la de *Cleofonte y la de *Esténelo. Es noble y alejada de lo vulgar la elocución que usa *voces peregrinas (58a18-22).—Hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la *palabra extraña, la *metáfora, el *adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (58a31-34).—También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los *alargamientos, *apócope y *alteraciones de los vocablos; pues, por no ser como el usual, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad (58b1-5).—No tienen, pues, razón quienes reprueban tal clase de estilo y ridiculizan al poeta, como *Euclides el Viejo, que consideraba fácil componer versos si se permitía alargar las sílabas a capricho (58b5-8).—El uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la *mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b11-15).—Todas las expresiones no usuales evitan la vul-

garidad en la elocución (59a3). — Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados; por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora (59a4-6). — En la *epopeya, la elocución debe ser brillante (59b12). — En elocución y *pensamiento, *Homero los supera a todos (59b16). — La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de *acción y que no destacan ni por el *carácter ni por el *pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres y los pensamientos (60b3-5). La elocución poética incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; pues éstas se las permitimos a los poetas (60b 11-13). — Otras dificultades [en la interpretación de los poetas] deben resolverse atendiendo a la elocución (61a10 ss.).

EMPÉDOCLES: Ἐμπεδοκλῆς. Entre él y *Homero no hay en común más que el *verso (47b17-18). — [Referencia oscura al uso por Empédocles de una *metáfora en que se llama a la tarde «vejez del día»] (57b24). — La dificultad de un pasaje de Empédocles podría resolverse mediante la adecuada *separación de las palabras³⁶⁹ (61a24-25).

ENCOMIOS: ἑγκώμια. Al principio, los *poetas más graves componían *himnos y encomios (48b27).

ENIGMA: αἰνίγματα. Si uno lo compone todo a base de *voces peregrinas, habrá enigma o *barbarismo; si a base de *metáforas, enigma; si de *palabras extrañas, barbarismo

(58a24-26). — La esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (58a26-27). Ejemplo de enigma: «Vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre»³¹⁸ (58a29-30).

ENTERA (ACCIÓN): ὅλη (πρᾶξις). La *acción de la *tragedia ha de ser entera (50b24). — Una cosa puede ser entera y no tener *magnitud (50b 26-27). — Es entero lo que tiene *principio, *medio y *fin (50b27-28). — La *fábula debe ser *imitación de una acción *sola y entera (51a32). — En la *epopeya, como en las tragedias, la fábula debe estructurarse en torno a una sola acción entera y *completa (59a17-19).

ENUNCIACIÓN: λόγος. Es una parte de la *elocución (56b21). — Enunciación²⁹³ es una voz convencional²⁸⁹ significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación consta de *verbos y *nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo²⁹⁴; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como «Cleón» en «Cleón camina». La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo la *Iliada es una enunciación por unión, y la definición del hombre, por significar una sola cosa (57a23-30).

EPICARMO: Ἐπίχαρμος. *Megarenses de *Sicilia, muy anterior a *Quiónides y a *Magne (48a33-34). — Epicarmo y *Formis fueron los primeros en componer *fábulas cómicas (49b5-6).

ÉPICO (CONJUNTO): ἐποποιικόν (σύστημα). No se debe hacer de un conjunto épico una *tragedia —y llamo épico al que consta de muchas *fábulas—, por ejemplo dramatizando enteramente la fábula de la **Ilíada* (56a11-13).

EPISÓDICA (FÁBULA): ἐπεισοδιώδης (μῦθος). De las *fábulas o *acciones *simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los *episodios no es ni *verosímil ni *necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos *poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los *hechos (51b33-52a1).

EPISODIOS: ἐπεισόδια. El número de los episodios debe darse por tratado (49a28-29). —Llamo *episódica a la *fábula en que la sucesión de los episodios no es ni *verosímil ni *necesaria (51b33-34). —El episodio es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). —El episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos (52b 20-21). —Los *argumentos deben esbozarse primero en *general, y sólo después introducir los episodios (55a 34-b2). —Puestos ya los *nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, como la locura de *Orestes, por la cual fue detenido, y su purificación, gracias a la cual se salvaron²⁵³ (55b12-15). —En los *dramas, los episodios son breves, mientras que la *epopeya cobra *extensión por ellos (55b15-16). —El argumento de la

**Odisea* <no> es largo... Lo demás son episodios (55b17-23). —*Homero, en la **Ilíada*, no intentó narrar la guerra entera, pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *medida en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte y usó muchas otras como episodios, por ejemplo el *Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema (59a31-37). —En la epopeya, por ser una *narración, puede el *poeta presentar muchas partes [de la *acción] realizándose simultáneamente... De suerte que tiene esta ventaja para... conseguir variedad con episodios diversos (59b 26-30).

EPOPEYA: ἐποποιία. Es *imitación (47a13-16). —La gente llama *poetas épicos a los que usan el *verso épico (47b14). —Puede narrar convirtiéndose el poeta hasta cierto punto en otro, como hace *Homero, o conservando su identidad de narrador (48a21-22). —Los poetas épicos se convirtieron en autores de *tragedias, por ser la tragedia más apreciada que la epopeya (49a5-6). —La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres *esforzados, en verso y con *argumento (49b9-10). —Pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un *relato (49b10-11). Y también por la *extensión, pues la epopeya es ilimitada en el *tiempo, mientras que la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco (49b12-14). —Las partes constitutivas de la tragedia unas son comunes a la epopeya, y otras, priva-

tivas de la tragedia (49b16-17). — Pues todas las de la epopeya se dan en la tragedia, pero no a la inversa (49b18-20). — Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos (49b17-18). — La epopeya es el arte de imitar en *hexámetros (49b 21). — En los *dramas, los *episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos (55b15-16).

*Unidad de *acción en la epopeya*, cap. 23 (59a17-b7). En la imitación narrativa y en verso, se debe estructurar las *fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una *sola *acción *entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el *placer que le es propio (59a17-21). — Las composiciones, en la epopeya, no deben ser semejantes a los *relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual ... Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (59a21-30).

**Especies y *partes de la epopeya*, cap. 24 (59b8-60b5). En cuanto a las *especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o *patética; y también las *partes constitutivas, fuera de la *melopeya y el *espectáculo, deben ser las mismas; pues también aquí se requieren *peripecias, *agniciones y *iances patéticos (59b8-11). — Asimismo deben ser brillantes los *pensamientos y la *elocución. Todo esto

lo practicó Homero por vez primera y convenientemente (59b11-13). — La epopeya se distingue [de la tragedia] por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho³³³; es preciso, en efecto, que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose simultáneamente, sino tan sólo la parte que los *actores representan en la escena; mientras que, en la epopeya, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la *amplitud del poema. Tiene, pues, esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con *episodios diversos (59b 17-30). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que el *heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio (59b32-34). — Es preciso incorporar a las tragedias lo *maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de *Héctor, puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y con-

tenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota (60a11-17).

¿Es superior la epopeya o la tragedia?, cap. 26 (61b26-62b15). Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a *espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas³⁶⁴ es vulgar (61b27-29). — Según algunos, la epopeya sería para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos; por consiguiente, sería inferior la tragedia (62a2-4). — [En realidad la tragedia es superior a la epopeya por otras razones, v. 62a11-b3] y además porque la imitación de las epopeyas tiene menos *unidad [que la de las tragedias] (y prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias), de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola *fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la *amplitud del metro; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias *acciones, del mismo modo que la **Ilíada*, y también la **Odisea*, tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen *magnitud (62b3-10).

ERIFILA: Ἐριφύλη. No se puede alterar la *fábula tradicional, según la cual Erifila murió a manos de *Alcmeón (53b24).

ESCENOGRAFÍA: σκηνογραφία. La introdujo *Sófocles (49a18).

ESCILA: Σκύλλα. Ejemplo de *carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de *Odiseo en la *Es-*

*cila*²¹⁶ (54a30-31). — Los malos *flautistas tiran del *corifeo cuando tocan *Escila* (61b31-32).

ESCLAVO: δοῦλος. Puede haber un esclavo bueno, aunque quizá el esclavo es un ser totalmente vil (54a20).

ESFORZADO: σπουδαῖος. Los hombres que son objeto de *imitación artística necesariamente serán o esforzados o de baja calidad (48a2). — En un sentido, *Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que *Homero, pues ambos imitan personas esforzadas (48a26-27). — La *epopeya y la *tragedia son imitación de hombres esforzados (49b10). — La tragedia es imitación de una *acción esforzada (49b24).

ESPECIES DE LA EPOPEYA: εἶδη τῆς ἐποποιί(α)s. La *epopeya debe tener las mismas especies que la *tragedia, pues ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o *patética (59b 8-9).

ESPECIES DE LA TRAGEDIA: εἶδη τῆς τραγῳδ(ί)α)s. Las especies de la tragedia son cuatro: *compleja, *patética, de *carácter, y la cuarta²⁶⁵... (55b32-56a3).

ESPECTÁCULO: θεῖσις. Necesariamente será una parte de la *tragedia la *decoración del espectáculo (49b33). Es una de las *partes cualitativas de la *tragedia (50a10). — Toda tragedia tiene espectáculo (50a14). — El espectáculo es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin *actores. Además, para el montaje de los

espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los *poetas (50b17-21). — El *temor y la *compasión pueden nacer del espectáculo, pero es mejor que nazcan de la estructura misma de los *hechos (53b1-3). — La *fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los acontecimientos se horrorice y se compadezca (53b3-5). Producir el temor y la *compasión mediante el espectáculo es menos artístico que hacerlos surgir de la estructura misma de la fábula, y exige gastos (53b7-8). — Los que mediante el espectáculo no producen el temor sino lo *portentoso, nada tienen que ver con la tragedia (53b8-10). — El poeta trágico ha de tener en cuenta las cosas relativas a las sensaciones que forzosamente acompañan a su arte, pues también aquí se puede errar muchas veces²²⁴ (54b15-17). — En la *epopeya no hay espectáculo (59b10). — La tragedia también sin movimiento [= *representación y gestos de los actores] produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad (62a11-13). — La tragedia tiene sobre la epopeya la ventaja de la *música y del espectáculo, lo cual no es poco, pues son medios eficacísimos para deleitar (62a15-17).

ESPECTADORES: θεαταί. La *fábula de estructura *doble, como la de la *Odisea, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, les parece a algunos la mejor por la flojedad del público; pues los *poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores (53a30-35). A veces la *agnición puede basarse, como en el *Odiseo falso mensajero,

en un *paralogismo de los espectadores (55a12-17). — Es menos vulgar el arte que se dirige a espectadores más distinguidos (61b28). — Creyendo que los espectadores no comprenden si el *actor no exagera, multiplican sus movimientos (61b30).

ESQUILO: Αισχύλος. Elevó el número de *actores de uno a dos, disminuyó la intervención del *coro y dio el primer puesto al *diálogo (49a16-18). — Cuantos dramatizaron entera la historia de *Níobe²²¹, y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a17-18). Habiendo compuesto el mismo *verso yámbico Esquilo y *Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una *palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24).

ESTÁSIMO: στάσιμον. Es una subdivisión de la parte coral (52b17). — El estásimo es un *canto coral sin *anapesto ni *troqueo (52b23-24).

ESTÉNELO: Σθένης. Su elocución consta de vocablos usuales, por lo cual es muy clara, pero baja (58a21).

ESTRELLAS: ἀστέραι. Las describe *Cárcino en su *Tiestes como *señales congénitas destinadas a producir la *agnición²²⁹ (54b22-23).

EUCLIDES (EL VIEJO): Εὐκλείδης (ὁ ἀρχαῖος). Consideraba fácil componer *versos si se permitía alargar las *sílabas a capricho, y ridiculizaba a los poetas que lo hacían (58b6-8).

EURÍPIDES: Εὐριπίδης. Yerran los que censuran a Eurípides porque

muchas de sus *tragedias acaban en infortunio. Pues esto, como se ha dicho (v. *Dicha y desdicha*), es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los *concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan bien, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra el más trágico de los poetas (53a24-30). — En los poetas *antiguos la *acción se desarrollaba con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a *Medea matando a sus hijos (53b27-29). — La *agnición de *Orestes por *Ifigenia es distinta en Eurípides y en *Polido (55b9-10). — Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión, y no por partes como Eurípides²⁷¹, o fracasan o compiten mal en los concursos (56a16-18). — El *coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción, no como en Eurípides, sino como en *Sófocles (56a25-27). — Habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24). — Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides, como son (60b33-34). — Eurípides recurre innecesariamente a la *maldad, en el **Orestes*, poniéndola en su personaje *Menelao (61b20-21).

EXALTADOS: μανικοί. El arte de la *poesía es propio de hombres de *talento o de exaltados; pues los

primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a32-34).

ÉXODO: ἔξοδος. Es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). El éxodo es una parte completa de la tragedia después de la cual no hay *canto del *coro (52b21-22).

EXTENSIÓN: μήκος. En la **Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente (56a13-14). — Al componer su poema, *Homero no intentó narrar la guerra entera... pues la *fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *medura en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva (59a31-34). — La *epopeya se distingue [de la *tragedia] por la largura de la composición y por el *verso. En cuanto a la extensión, es preciso que pueda contemplarse simultáneamente el *principio y *el fin. Esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante; pues, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas cosas realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema (59b17-28). — Si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del *metro³⁹³ (62b5-7). V. MAGNITUD.

FÁBULA: μῦθος. Hablemos de la poética... y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien (47a8-9).—Al principio, las fábulas de las *tragedias eran pequeñas (49a 19).—Los primeros en componer fábulas cómicas fueron *Epicarmo y *Formis (49b5-6).—Entre los atenienses, fue *Crates el primero que abandonó la forma yámbica y compuso fábulas cómicas de carácter *general (49b7).—La fábula es la *imitación de la *acción, pues llamo aquí fábula a la composición de los *hechos (50a4-5).—Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9).—Toda tragedia tiene fábula (50a14).—La fábula o estructuración de los hechos es la más importante de las partes cualitativas de la tragedia (50a15).—La fábula [= los hechos] es el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23).—La fábula o estructuración de los hechos es mucho más importante para alcanzar la meta de la tragedia que los *caracteres, la *elocución y el *pensamiento (50a29-32).—Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; a saber, las *peripecias y *agniciones (50a32-35).—Los poetas *principiantes dominan antes la elocución y los caracteres que la composición de la fábula, y lo mismo les sucedió también a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38).—La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39).—La fábula es lo primero y más importante de la tragedia (50b24).—La fábula bien construida no puede empezar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera, sino que ha

de atenerse a las normas dichas (50b32-34).—La fábula tiene *unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo, sino si está compuesta en torno a una acción única (51a16-29).—Por consiguiente, la fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una *sola y *entera, y sus partes deben ordenarse de tal suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34).—En la *comedia, primero se compone la fábula *verosímilmente, y luego se asigna a los personajes un *nombre cualquiera (51b11-13).—No es necesario atenerse a toda costa a las fábulas tradicionales en las tragedias. Sería ridículo pretenderlo, pues también los hechos conocidos son conocidos de pocos, pero deleitan a todos (51b23-26).—El *poeta debe ser artífice de fábulas más que de *versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b 27-29).—De las fábulas o acciones *simples, las *episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los *episodios no es ni verosímil ni *necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los hechos (51b33-52a1).—Lo *maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (52a5-10).

*Fábulas simples y fábulas *complejas*, cap. 10 (52a12-21). De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales (52a12-14).—Tanto la peripecia como la agnición deben

nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o verosímelmente (52a18-20).—La agnición acompañada de peripecia es la más propia de la fábula (52a37).—Peripecia y agnición son dos partes de la fábula. Otra es el *lance patético (52b9).

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula, cap. 13 (52b 28-53b1). Necesariamente, una buena fábula será simple antes que *doble, y no ha de pasar de la desdicha a la *dicha, sino de la dicha a la desdicha, y no por *maldad, sino por un gran *yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a11-17).—Al principio los poetas versificaban cualquier fábula (53a17-18).—Viene en segundo lugar la fábula de estructura doble, como la de la **Odisea*, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Algunos piensan que es la primera; pero esto sucede por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los *espectadores (53a30-35).

*La *compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El *temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero es mejor que nazcan de la estructura misma de los hechos, es decir, de la fábula. Esta debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de **Edipo* (53b1-7).—Puesto que el poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos [es decir, en la fábula] (53b11-14).—No es lícito alterar las fábulas tradicio-

nales, por ejemplo que **Clitemestra* murió a manos de **Orestes* y **Eri-fila* a las de **Alcmeón*, sino que el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas (53b22-26).—En la estructuración de los hechos [= en la fábula] ha de buscarse siempre lo *necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36).—Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la **Medea*, de una *máquina, o, en la **Iliada*, lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2).—No haya nada *irracional en los hechos [= en la fábula], o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como en el **Edipo* de **Sófocles*²²² (54b6-8).—Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la *elocución poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible (55a22-23).—Quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma (56a7-8).—No se debe hacer de un conjunto *épico una tragedia —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la **Iliada* (56a12-13).—En la *epopeya, como en las tragedias, se debe estructurar las fábulas de manera dramática y en torno a una sola acción entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (59a17-21).—Si **Homer* hubiera intentado narrar en la **Iliada* la guerra [de Troya] entera, la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *medura en la *extensión, la habría com-

plicado por la variedad excesiva (59a 31-34). — Lo irracional ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de *Layo³⁴⁶, y no en la obra, como en **Electra* los que relatan los Juegos *Píticos³⁴⁷, o en los **Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia³⁴⁸. Decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas... (60a29-30).

FÁLICOS (CANTOS): φαλλικά. La *comedia nació de la *improvisación de los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy [en tiempos de Aristóteles] permanecen vigentes en muchas ciudades (49a11-12).

FILICTETES: Φιλοκτήτης [tragedia]. Habiendo compuesto [en el *Filoctetes*] el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una *palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24).

FILOSÓFICO (MÁS): φιλοσοώτερον. La *poesía es más filosófica y elevada que la *historia; pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51b5-7).

FILÓSOFO. Aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos (48b13).

FILÓXENO: Φιλόξενοσ. Autor de un *Cíclope* (48a15).

FIN: τέλος. Los *hechos y la *fábula son el fin de la *tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23). Fin es lo que por naturaleza sigue

a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra (50b30-31). — La *acción de la *epopeya, como la de la tragedia, debe ser *una y *completa, que tenga principio, medio y fin (59a19-20).

FINIDAS: Φινειδαι. En esta tragedia se produce una *agnición por *silogismo (55a10-11).

FLAUTISTAS: αὐληταί. Los malos flautistas giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco, y tiran del *corifeo cuando tocan **Escila* (61b30-32).

FÓRCIDES (LAS): αἱ Φορκίδες. Ejemplo de la cuarta *especie de *tragedias (56a2).

FORMIS: Φόρμις. Formis y *Epícarmo fueron los primeros en componer *fábulas cómicas (49b5-6).

FORTUITO (LO): τὸ ἀπὸ τύχης. — V. MARAVILLOSO.

FTIÓTIDES (LAS): αἱ Φθιώτιδες. Ejemplo de *tragedia de *carácter (56a1).

GANIMEDES: Γανυμήδης. Se dice que Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los *dioses no beben vino (61a30).

GENERAL: καθόλου. De los atenienses fue *Crates el primero que, abandonando la forma *yámbica, empezó a componer *argumentos y *fábulas de carácter general (49b7-8). — La *poesía es más *filosófica y elevada

que la *historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo *particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas *verosímil o *necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga *nombres a los personajes (51b 5-10).—Los argumentos deben esbozarse primero en general, y sólo después introducir los *episodios. He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de **Ifigenia*. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después llegó allí el hermano de la sacerdotisa. Lo cogieron y, cuando iba a ser inmolado, la sacerdotisa reconoció a su hermano y se produjo la salvación (55a 34-55b12).—El argumento [general] de la **Odisea* <no> es largo (55b17).

GLAUCÓN: Γλαύκων. Según Glaucón, algunos presuponen irracionalmente algo y luego censuran al poeta si contradice a su propia opinión (61b1-3).

HADES: Ἅδης. Cuantas *tragedias se desarrollan en el *Hades pertenecen a la cuarta *especie (56a2-3).

HAMARTÍA: ἁμαρτία.—V. YERRO.

HÉCTOR: Ἑκτωρ. Lo relativo a su persecución puesto en escena [como parte de la *acción de una *tragedia] parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y conte-

nerlos el otro [e. d. *Aquiles] con señales de cabeza; pero en la *epopeya no se nota (60a14-17).—La persecución de Héctor, ejemplo de *imposible que, aunque constituya un error, es admisible, porque mediante él se alcanza el *fin propio del arte (60b26).

HECHOS: πράγματα. Llamo aquí *fábula a la composición de los hechos (50a4-5).—El más importante de los elementos o partes de la *tragedia es la estructuración de los hechos (50a15).—Los hechos y la fábula son el *fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo¹¹⁵ (50a22-23).—Se acercará mucho más a la perfección una tragedia que tenga fábula y estructuración de hechos que otra con sólo parlamentos *caracterizados y expresiones y *pensamientos bien contruidos (50a29-33).—Los *principiantes en poesía llegan a dominar antes la *elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos (50a35-37).—La estructuración de los hechos¹²⁷ es lo primero y más importante de la tragedia¹²⁸ (50b22-23).—En la fábula, las partes de los acontecimientos [= hechos] deben ordenarse de tal modo que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a32-34).—En la *Flor* de *Agatón tanto los hechos [de la fábula] como los *nombres [de los personajes] son ficticios, y no por eso agrada menos¹⁵⁰ (51b21-23).—El *temor y la *compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3).—La fábula [de la tragedia] debe estar contruida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el

desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de **Edipo*¹⁹¹ (53b3-7).—Puesto que el poeta [trágico] debe proporcionar por la **imitación* el **placer* que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (53b11-14).—En la estructuración de los hechos es preciso buscar siempre lo **necesario* o lo **verosímil* (54a33-34).—No haya nada **irracional* en los hechos [de la tragedia], o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de **Sófocles*²²² (54b6-8).—La mejor **agnición* es la que resulta de los hechos mismos (55a16-17).—Es evidente qué también en los hechos hay que partir de estas mismas formas [que acaba de enumerar], cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud (56b2-4).

HEGEMON DE TASO: Ἡγήμων ὁ Θάσιος. Inventor de la parodia; representa a los hombres peores de lo que suelen ser (48a12-14).

HELE: Ἑλλη [tragedia]. En ella, el hijo se dispone a entregar a su madre, pero no lo hace, sino que la reconoce²⁰⁷ (54a8).

HEMÓN: Αἴμων. En la **Antígona*, está a punto de matar a sabiendas a su padre **Creonte*, pero no lo mata. Esta situación trágica es artísticamente la peor (54a1-2).

HERACLEIDA: Ἡρακλῆϊς. Han errado todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una **Teseida* u otros poemas semejantes; pues

creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (51a 19-22).

HERIDAS Y COSAS SEMEJANTES: τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Ejemplo de lance patético (52b13).

HERÓDOTO: Ἡρόδοτος. Sería posible versificar sus obras sin que dejasen de ser **historia* (51b2-3).

HÉROE TRÁGICO. El héroe trágico no debe ser un hombre **virtuoso* ni un **malvado* (52b34-53a6).—Queda, pues, el personaje intermedio, es decir, el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún **yerro*, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como **Edipo* y **Tiestes* y los varones ilustres de tales familias (53a7-12).—El héroe trágico debe ser un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a16).—Al principio los **poetas* versificaban cualquier **fábula*; pero ahora las mejores **tragedias* se componen en torno a pocas familias, por ejemplo en torno a **Alcmeón*, *Edipo*, **Orestes*, **Meleagro*, *Tiestes*, **Télefo* y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles (53a17-22).—El héroe trágico imitado por la tragedia es mejor que nosotros (54b8-9).

HEROICO (VERSO): ἥρωϊκόν, ἥρῳον μέτρον.—V. VERSO HEROICO.

HEXÁMETROS: ἑξάμετρα. Al hablar unos con otros decimos pocos hexámetros, y saliéndonos del tono de la conversación (49a27-28).—La **epopeya* es el arte de imitar en hexámetros (49b21).

HIMNOS: ὕμνοι. Al principio, los *poetas más graves componían himnos y *encomios (48b27).

HIPIAS DE TASO: Ἱππίας ὁ Θάσιος. Resolvía la dificultad en la interpretación de dos pasajes de *Homero cambiando en cada uno un *acento ^{367, 368} (61a22-23).

HIPÓTESIS: ὑπόθεσις. En el **Odisseo falso mensajero*, el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una hipótesis ²⁴², lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto (55a13-16).

HISTORIA: ἱστορία. *Diferencia entre poesía e historia*, cap. 9 (51a36-52a11). El historiador y el *poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en *prosa; sería posible versificar las obras de *Heródoto, y no por eso dejarían de ser historia. La diferencia está en que el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta, lo que podría suceder. Por eso la *poesía es más *filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51a39-b7). — Las composiciones épicas no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una *sola *acción, sino un solo *tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo, sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin, así también, en tiem-

pos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único (59a 21-29).

HOMBRES QUE ACTÚAN: πράττοντες. Son el objeto de la *imitación artística. (Todo el cap. 2.)

HOMERO: Ὅμηρος. Entre él y *Empédocles no hay en común más que el *verso (47b17-18). — Representa a los hombres mejores de lo que suelen ser (48a11). — Narra convirtiéndose hasta cierto punto en otro (48a 21-22). — En un sentido, *Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero (48a26). — No podemos citar poemas burlescos anteriores a Homero, aunque es probable que hubiera muchos (48b28-29). — A partir de Homero, podemos citar el **Margites* y otros semejantes, en los cuales apareció el *yambo (48b30-32). En el género noble fue Homero el poeta máximo, pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen *imitaciones dramáticas (48b34-35). — Fue también el primero que esbozó la formas de la *comedia, presentando en *acción no una *invectiva, sino lo *risible (48b36-38). — Homero, así como es superior en lo demás a los otros poetas, parece haber acertado también en lo relativo a la *unidad de la *fábula, ya sea gracias al *arte o gracias a la naturaleza. Pues al componer la **Odisea* no incluyó todo lo que aconteció a su héroe... sino que la compuso en torno a una acción única, y lo mismo la **Ilíada* (51a23-29). — *Aquiles, tal como lo presentó Homero, es ejemplo de *carácter duro ²²³ (54b15). — También en esto [en la *unidad de la fábula],

como ya hemos dicho, puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía *principio y *fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la *extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como *episodios, por ejemplo el *Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema (59a30-37). — Todo lo que es aconsejable para la *epopeya lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. Cada uno de los dos poemas es en cuanto a su composición, la *Ilíada* *simple y *patética, y la *Odisea* *compleja (pues hay *agniciones por toda ella) y de carácter; y, además, en *elocución y *pensamiento los supera a todos (59b12-16). — Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje³⁴², y ninguno sin carácter, sino caracterizado (60a5-11). — Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido (60a18-19). — Las cosas *irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa³⁴⁹ serían insoportables en la obra de un mal poeta;

pero, aquí, el poeta encubre lo *absurdo sazónándolo con los demás primores (60a35-b2).

ICARIO: Ἰκάριος. Algunos críticos censuraban a *Homero porque, dando por supuesto que Icarío³⁷⁷ era lacedemonio, consideraban *absurdo que *Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes, según los cuales *Odiseo tomó esposa de entre ellos, y el nombre era Icadio, no Icarío (61b4-8).

IPIGENIA: Ἰφιγένεια. Sobre la *Ifigenia* del sofista *Poliido, v. nota 239 a la trad. castellana.

IPIGENIA: Ἰφιγένεια [tragedia]. Ejemplo de *agnición mutua (52b 5-8). — La hermana está a punto de matar a su hermano, pero no lo mata, sino que lo reconoce²⁰⁷ (54a7). La agnición de *Orestes por su hermana en la *Ifigenia* es de las fabricadas por el poeta, y, por tanto, inartística; Orestes dice allí por sí mismo lo que quiere el *poeta, no lo que quiere la *fábula (54b30-34). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los *hechos mismos, como en el **Edipo* de *Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta²⁴⁴ (55a17-20). — He aquí el esbozo general del argumento de *Ifigenia*: una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores. Establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después llegó allí el herma-

no de la sacerdotisa. Lo cogieron y, cuando iba a ser inmolado, la sacerdotisa reconoció a su hermano, y se produjo la salvación (55a34b12).

ÍFIGENIA EN AULIDE: ἡ ἐν Αὐλίδι ἰφιγένεια. Ejemplo de *carácter inconsecuente, pues no se parece en nada cuando suplica y cuando la vemos luego ²¹⁷ (54a31-33).

ILÍADA: Ἰλιάς. La *Ilíada* y la **Odisea* tienen con las *tragedias la misma analogía que el **Margites* con las *comedias (48b38-49a2). — *Homero, al componer la *Odisea*, y lo mismo la *Ilíada*, no incluyó en cada poema todo lo que aconteció a sus respectivos héroes, sino que los compuso en torno a una *acción *única (51a 24-29). — En la *Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves ²⁰⁰ tiene un *desenlace procedente de *«máquina» (54b2). — Si uno dramatizara entera la *fábula de la *Ilíada* fracasaría como *poeta trágico. En la *Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente; pero en los *dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba (56a 13-15). — La *Ilíada* es una *enunciación por unión (57a29-30). — De la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los *cantos *Cípricos*, muchas (59b2-4). — La *Ilíada* es, en cuanto a su composición, *simple y *patética (59b14). — La *Ilíada* y la *Odisea* tienen muchas partes de esta clase [e. d. *episodios], que también por sí mismas tienen *magnitud; sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo posible y son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una *sola acción (62b8-11).

ILÍADA (PEQUEÑA): ἡ μικρὰ Ἰλιάς. V. CANTOS CÍPRICOS.

ILIÓN: Ἰλίον. Cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilión, y no por partes como *Eurípides, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a16-18).

ILIRIOS: Ἰλλυριοί. «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón» ³⁶¹; así lo usaban entonces, como todavía hoy los ilirios (61a2-4).

IMITACIÓN, IMITADOR, IMITAR: μιμησις, μιμητής, μιμῆσθαι. La *epopeya, la *poesía trágica, la *comedia, la *dítirámica, y en su mayor parte la *aulética y la *citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (47a13-16). — Sobre los medios para la imitación, cf. cap. 1. — Sobre los objetos de la imitación, cap. 2. Sobre los modos de imitar, cap. 3. — El imitar es connatural al hombre, que se diferencia de los demás animales en que es el más inclinado a la imitación y por ella adquiere sus primeros conocimientos (48b5-8). También es natural que todos disfruten con las obras de imitación; lo prueba el hecho de que hay seres cuyo aspecto real nos molesta (por ej. animales repugnantes y cadáveres), pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible (48b9-12). — Otra causa de que disfrutemos con las obras de imitación es que aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos. Por eso todos disfrutaban viendo las imágenes, pues al contemplarlas, aprenden qué es lo representado; mas, para ello, es preciso haberlo visto antes en la reali-

dad; de lo contrario, la imitación no producirá *placer en cuanto tal, sino por la ejecución, por el color o por otra causa semejante (48b12-19). — La comedia es imitación de hombres inferiores (49a31). — La epopeya es el arte de imitar en *hexámetros (49b21). — La *tragedia es imitación de una *acción esforzada y completa, de cierta *amplitud, en *lenguaje sazonado, etc. (49b24-28). — La tragedia es imitación de una acción (49b36; 50b3-4). — Es imitación de una acción *completa y *entera, de cierta *magnitud (50b25-26). — En todas las artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto (51a30-31). — El *poeta es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b28-29). — La imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una acción *completa, sino también situaciones que inspiran *temor y *compasión (52a1-3, 52b1, 52b32-33). La tragedia es imitación de personas mejores que nosotros (58b8-9). — Personalmente, el poeta [épico] debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto³⁴⁰, no es imitador. Ahora bien, los demás [excepto *Homero] continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces (60a7-9). — Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un *pintor o cualquier otro imaginero, imitará siempre de una de estas tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser (60b8-11). — Si el poeta ha elegido bien su objeto, pero fracasa en la imitación por impotencia, el error es suyo (60b17). — Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación *épica o la *trágica.

Porque, si es más valiosa la menos vulgar... es indudable que la que imita todas las cosas³⁸⁴ es vulgar (61b26-29). — El fin de la imitación se cumple en menor *extensión [en la tragedia que en la epopeya] (61a18-b1). — La imitación de las epopeyas tiene menos unidad [que la de las tragedias] (62b3-4).

IMPOSIBLE (10): τὸ ἀδύνατον. Se debe preferir lo imposible *verosímil a lo *posible *increíble (60a26-27). — Si el *poeta ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, el error no es consustancial, sino accidental a su arte (60b20-21). Si se introducen en el poema cosas imposibles, se comete un error; pero este error es admisible si mediante él se alcanza el fin que se ha propuesto el poeta; es inadmisibile, si el fin podía alcanzarse también sin ningún error (60b23-29). — Lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común (61b9-10). — En orden a la poesía es preferible lo imposible *convicente a lo *posible *increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba *Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b11-13). — La imputación de cosas imposibles es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

IMPROVISACIONES: αὐτοσχεδίσματα. Siéndonos natural el *imitar, así como la *armonía y el *ritmo, desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la *poesía partiendo de improvisaciones (48b20-24). — Al prin-

cipio, tanto la *tragedia como la *comedia nacieron como improvisaciones (49a9-10).

INCREÍBLE (LO): τὸ ἀπιθανόν. Se debe preferir lo *imposible *verosímil a lo *posible increíble (60a26-27). En orden a la *poesía es preferible lo *imposible *convinciente a lo posible increíble (61b11-12).

INFERIORES: φαυλότεροι. La *comedia es imitación de hombres inferiores (49a31).

INVECTIVAS: ψόγοι. Al principio, los poetas más vulgares componían invectivas (48b27).—La *comedia no debe basarse en la invectiva, sino en lo *risible (48b37).

IRRACIONAL (LO): τὸ ἄλογον. No haya nada irracional en los *hechos [= en la *fábula], o, si lo hay, esté fuera de la *tragedia, como en el *Edipo de *Sófocles²²² (54b6-8).—Lo irracional, que es la causa más importante de lo *maravilloso, tiene más cabida en la *epopeya [que en la tragedia], porque no se ve al que actúa. Ejemplo, lo relativo a la persecución de *Héctor [por *Aquiles] (60a12-17).—Los *argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben tener nada irracional, o ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer *Edipo las circunstancias de la muerte de *Layo³⁴⁶, y no en la obra, como en *Electra los que relatan los Juegos *Píticos³⁴⁷, o en los *Misios el personaje mudo que llega de Tegea a Misia... Si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede

serlo algo *absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *Odisea relativas a la exposición del héroe en la playa³⁴⁹ serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores (60a27-b2).—En orden a lo que se dice [= la opinión común] debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es *verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (61b14-15).—Es justo el reproche por irracionalidad... cuando, sin necesidad, el poeta recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo (61b 19-21).—La imputación de cosas irracionales es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

IXIONES (LOS): οἱ Ἰξῶνες. Ejemplo de *tragedia *patética (56a1).

JENÓFANES: Ξενοφάνης. Los *poetas quizá no representan las cosas relativas a los *dioses como son ni como deben ser, sino como se dice que son, según le pareció a *Jenófanes³⁶⁰ (60b35-61a1).

LACEDEMONIO: Λακεδαιμόνιον. — V. ICARIO.

LANCE PATÉTICO: πάθος. — V. PATÉTICO (LANCE).

LAVATORIO: Νιπτήριον. La *agnición de *Odiseo en el Lavatorio es mejor que aquella de que fue objeto para los porqueros (54b30).—Ejemplo de *paralogismo³⁴⁵ (60a26).

LAYO: Λάιος. Que *Edipo desconozca las circunstancias de la muerte de Layo es *irracional, pero está fuera de la *fábula (60a29-30).

LEER, LECTURA: ἀναγινώσκειν, ἀναγνώσις. La *tragedia también sin movimiento [e. d. sin *representación] produce su propio efecto..., pues sólo con leerla se puede ver su calidad (62a11-13). — La tragedia tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la *representación (62a 17-18).

LENGUAJE: λόγος. Medio para la *imitación (47a22). — El arte que lo usa como único medio de imitación, en *prosa o en *verso, y, en este caso, con versos de varias clases o de una sola, carece de nombre (47a 29-b9). — El de la *tragedia debe ser un lenguaje sazonado, estando separada cada una de las especies de aderezos en las distintas partes (49b 25-26). — Lenguaje sazonado es el que tiene *ritmo, *armonía y *canto (49b28-29). — Algunas partes de la tragedia se realizan sólo mediante versos; en otras los versos se cantan (49b29-30).

LENGUAJE (COSTUMBRE DEL): ῥῆος τῆς λέξεως. Algunas dificultades en la interpretación de los *poetas pueden resolverse atendiendo a la costumbre del *lenguaje [varios ejemplos] (61a27-30).

LICENCIAS POÉTICAS. La *elocución poética incluye muchas *alteraciones del *lenguaje [cf. 58a1-8]; éstas, en efecto, se las permitimos a los *poetas (60b12-13).

LINCEO: Λυκεός [tragedia]. Pone como ejemplo de *peripecia la del

Linceo, donde éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva (52a27-29). — Ejemplos de *nudo y *desenlace, los del Linceo de *Teodectes (55b29-32).

MAGNITUD: μέγεθος. La *tragedia ha de tener cierta magnitud (50b26). Una cosa puede ser *entera y no tener magnitud (50b26-27). — Lo bello, tanto un *animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la *belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las *fábulas han de tener *extensión, pero que pueda recordarse fácilmente (50b 35-51a6). — Limitar la extensión de la fábula por causa de los *concursos dramáticos no es cosa del arte (51a6-7). — El límite apropiado a la naturaleza misma de la *acción conviene que sea el mayor posible mientras la fábula pueda verse (o recordarse) en conjunto (51a9-11). — Como norma general, es magnitud suficiente aquella en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *ve-

rosímil o *necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la *dicha o desde la dicha al infortunio (51a11-15).—V. EXTENSIÓN.

MALDAD: πονηρία. Un ejemplo de maldad de *carácter sin necesidad es el *Menelao del **Orestes* (54a28-29).—Es justo el reproche... por maldad cuando, sin necesidad, el poeta recurre a la maldad, como *[Eurípides], en el *Orestes*, a la de Menelao (61b20-21).—La imputación de cosas dañinas es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

MALVADOS: μοχθηροί, σφόδρα πονηροί. No deben aparecer en la *tragedia pasando del infortunio a la *dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira *simpatía, ni *compasión ni *temor (52b36-53a1).—Tampoco debe el sumamente malo caer, en la tragedia, de la dicha en la desdicha, pues esto puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor (53a1-7).

MÁQUINA: μηχανή. El desenlace de la *fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la **Medea*, de una máquina, o, en la **Iliada*, lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2).—A la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del *drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después o requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los *dioses el verlo todo (54b2-6).

MARAVILLOSO (LO): τὸ θαυμαστόν. Las situaciones trágicas se producen

sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter *maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento (52a3-7).—Es preciso incorporar a las *tragedias lo maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la *epopeya, porque no se ve al que actúa. Ejemplo, la persecución de *Héctor [por *Aquiles]. Lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar (60a11-18).

MARGITES: Μαργίτης. Poema burlesco atribuido a *Homero (48b30).—Tiene analogía con las *comedias, como la **Iliada* y la **Odisea* con las *tragedias (48b38-49a2).

MÁSCARA: πρόσωπον. La máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (49a36).—Se desconoce quién introdujo máscaras en la *comedia (49b4-5).

MEDEA: Μήδεια [tragedia]. *Eurípides presenta a Medea dando muerte a sus hijos a sabiendas de lo que hace (53b28-29).—En la *Medea*, el *desenlace es resultado de una *máquina²¹⁹ (54b1-2).

MEDIO: μέσον. Es lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra (50b31).—La *acción de la *epopeya, como la de la *tragedia, debe ser una *sola y *completa, que tenga *principio, medio y *fin (59a19-20).

MEGARENSES: Μεγαρεῖς. Reivindican la *comedia los megarenses de Grecia, porque, según ellos, nació durante su democracia, y los megarenses de *Sicilia, porque de allí era *Epicarmo (48a31-34).

MELEAGRO: Μελέαγρος. Ejemplo de héroe trágico (53a20).

MELOPEYA: μελοποιία. Es una parte de la *tragedia, y un medio para la *imitación trágica (49b32-34).—No se define la melopeya, porque «tiene un sentido totalmente claro» (49b35-36).—Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a10).—De las demás partes cualitativas de la tragedia [e. d. *espectáculo y melopeya], la melopeya es el más importante de los *aderezos (50b16-17).—En la *epopeya no hay melopeya (59b10).

MELANIPA: Μελανίπη. Ejemplo de *carácter inconveniente e inapropiado en su parlamento²¹⁶ (54a31).

MENELAO: Μενέλαος. Personaje del *Orestes, ejemplo de *maldad de *carácter sin necesidad²¹⁵ (54a28-29).—*Eurípides recurre innecesariamente a la maldad, en el Orestes, poniéndola en su personaje Menelao³⁸² (61b20-21).

MÉROPE: Μερόπη. En el *Cresfontes Mérope está a punto de matar a su hijo; pero no lo mata, sino que lo reconoce²⁰⁶ (54a5-6).

MESURA EN LA ELOCUCIÓN: τὸ μέτρον τῆς λέξεως. La medida es necesaria en todas las partes de la *elocución; quien use *metáforas, *palabras extrañas y demás figuras sin venir a

cuento conseguirá lo mismo que si buscarse adrede un efecto ridículo. Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes... Así, habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b12-22).

METÁFORA: μεταφορά. Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por «desde el género a la especie» algo así como «Mi nave está detenida», pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: «Innumerables cosas buenas ha llevado a cabo *Odiseo», pues, «Innumerables» es «mucho», y aquí se usa en lugar de «mucho». Desde una especie a otra especie, como «habiendo agotado su vida con el bronce»..., pues aquí «agotar» quiere decir «cortar»...; ambas son, en efecto, maneras de quitar. Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido³⁰⁴. Así, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; se llamará, pues, a la copa «escudo de Dioniso», y al escudo, «copa de Ares». O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; se llamará, pues, a la tarde

«vejez del día», y a la vejez, «tarde de la vida» u «ocaso de la vida»... Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo «copa», no «de Ares», sino «sin vino»³⁰⁶ (57b7-32).—La metáfora es *voz peregrina. Si uno lo compone todo a base de metáforas, habrá *enigma (58a25).—La *palabra extraña, la metáfora, el *adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza (58a32-33).—Quien use metáforas... sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b13-15). Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza (59a4-8).—Las metáforas se adaptan principalmente a los *versos *yámbicos (59a10).—En los versos yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el 'vocablo usual, la metáfora y el adorno (59a11-14).—El *heroico es el más reposado y amplio de los *metros; por eso es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas (59b34-36).—La *elocución poética incluye la metáfora (60b12).—Otras expresiones [que deben tenerse en cuenta al interpretar a los *poetas] son metafóricas; [varios ejemplos] (61a16-21).—Algunas expresiones que se explican por la

costumbre del *lenguaje podrían explicarse también por metáfora (61a31).

MÉTRICA: μετρική. Los *elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la métrica²⁸⁶ (56b31-34).—*Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento *mudo²⁸⁷ y de otro que tiene sonido; pues ΓΡ es sílaba con A y sin A, como ΓΡΑ. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la métrica (56b34-38).

METRO: μέτρον. Los metros son partes de los *ritmos (48b21).—V. VERSO.

MIMOS: μῖμοι. Los *mimos de *Sofrón y de *Jenarco no admiten designación común con los diálogos socráticos (47b10-11).

MINISCO: μυνισκος. Pensando que *Calpides exageraba demasiado [como *actor], Minisco le llamaba simio (61b34-35).

MISIOS: Μισος [tragedia]. En los *Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia es un elemento *irrational dentro de la *fábula (60a32).

MITIS: Μίτις. La estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo. [Ejemplo de caso fortuito *maravilloso, que parece hecho de intento] (52a7-10).

MNASÍTEO DE OPUNTE: Μναςῖθεος ὁ Ὀπουντίος. Como los malos *actores al representar una tragedia, también puede exagerar los gestos un cantor, como Mnasíteo de Opunte (62a6-8).

MUDO (ELEMENTO): ἄφωνον (στοιχείον. El elemento se divide en *vocal, *semivocal y mudo (56b25-26). Es mudo el que con percusión²⁸⁴ no tiene por sí mismo ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ' y Δ (56b28-30).

MUERTES EN ESCENA: Θάνατοι ἐν τῷ φανερό. Ejemplo de *lance *pático (52b12).

MUJER: γυνή. Puede haber una mujer buena, aunque quizá la mujer es un ser inferior (54a19-20). — No es apropiado a la mujer ser varonil o temible (54a20-22). — A los malos *actores que exageraban los gestos se les reprochaba el imitar a mujeres vulgares (62a8-10).

MÚSICA: μουσική. La *tragedia tiene sobre la *epopeya la ventaja de la música y el *espectáculo, lo cual no es poco, pues son medios eficacísimos para deleitar (62a15-17).

NARRACIÓN, IMITACIÓN NARRATIVA: διήγησις, διηγηματική μίμησις. La *epopeya es *imitación narrativa y en *verso (59a17). — En la epopeya, por ser una narración, puede el *poeta presentar muchas partes [de la *acción] realizándose simultánea-

mente (59b26-27). — Imitación narrativa, igual a epopeya (59b33-37).

NATURAL: φυσικός, κατὰ φύσιν. Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas⁵⁶, y ambas naturales (48b4-5). — Nos es natural el *imitar, así como la *armonía y el *ritmo (48b20-21).

NATURALEZA: φύσις. Una vez aparecidas la *tragedia y la *comedia⁷¹, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza⁷², unos, en vez de *yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias⁷³ (49a2-5). — Desarrollado el *diálogo [en la tragedia], la naturaleza misma halló el *metro apropiado (49a23-24). — Después de sufrir muchos cambios⁷⁹, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza⁸⁰ (49a14-15). — Partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (55a30-31). — Nadie ha hecho [en la *epopeya] una composición larga sino en *verso *heroico [= hexámetro]; y es que la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella (60a2-5).

NECESARIO, NECESIDAD: ἀναγκαῖος, ἀνάγκη. Los acontecimientos de la *fábula deben desarrollarse en sucesión *verosímil o necesaria (51a13, 27). — Lo *posible según la verosimilitud o la necesidad es el objeto de la *poesía (51a36-38). — Es *general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). — Llamo *episódica a la fábula en que la sucesión de los *hechos no es ni

verosímil ni necesaria (51b34-35). — Tanto la *peripecia como la *agnición deben nacer de la estructura de la fábula o por necesidad o verosímilmente (52a18-20). — El cambio de la *acción en sentido contrario, que constituye la peripecia, debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a23-29). También en los *caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra (54a33-36).

NICÓCARES: ΝΙΚΟΧΑΡΗΣ. Autor de la *Ditlida*, representa a los hombres peores de lo que suelen ser (48a13-14).

NÍOBE: ΝΙΟΒΗ. Cuantos dramatizaron entera la historia de Níobe²⁷¹, y no como *Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a 17-18).

NOMBRE: ὄνομα. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz convencional²⁸⁹ significativa, sin idea de *tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma; pues en los *nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoron», «doro» no tiene significado²⁹⁰, (57a10-14).

Sobre las especies del nombre, cap. 21 (57a31-58a17). En cuanto a las especies del nombre²⁹⁶, uno es simple, que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ «tierra»; y otro doble, que se compone o bien de una parte signifi-

cativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre²⁹⁰, o bien de partes significativas. Puede también haber nombres triples, cuádruples e incluso múltiples, como la mayoría de los nombres de los masaliotas, por ejemplo Hermocaicojanto... Todo nombre es usual, o palabra extraña²⁹⁹, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado o alterado (57a31-b3). — Nombre usual es el que usan todos en un lugar determinado, y *palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos: σίγυρον es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña (57b3-6). — De los nombres, unos son masculinos; otros, femeninos, y otros, intermedios³¹⁰. Son masculinos los que terminan en Ν, en Ρ, en Σ o en las letras compuestas de ésta, que son dos: la Ψ y la Ξ. Femeninos, los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir la Η y la Ω, o en Α alargada. De suerte que es igual el número de terminaciones para los masculinos y para los femeninos; pues la Ψ y la Ξ son la misma. En muda no termina ningún nombre, ni en vocal breve³¹². En Ι, sólo tres. En Υ cinco. Los intermedios terminan en una de éstas o en Ν o en Σ³¹³ (58a8-17). — Los nombres o vocablos usuales hacen que la elocución sea muy clara, pero baja (58a19-20). — La palabra extraña es *voz peregrina. El nombre alargado y cuanto se aparte de lo usual es voz peregrina. Si uno lo compone todo a base de palabras extrañas, habrá barbarismo (58a25-26). — La palabra extraña, la *metáfora, el

*adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (58a32-34).

NOMBRE ABREVIADO: ἀφρημένον ὄνομα. El nombre es abreviado si se le ha quitado algo suyo (58a2-3).

NOMBRE ALARGADO: ἐπεκτεταμένον ὄνομα. El nombre es alargado si se emplea una vocal más larga que la suya propia o una *sílabla intercalada (57b35-58a2). — El nombre alargado es *voz peregrina.

NOMBRE ALTERADO: ἐξηλλαγμένον ὄνομα. Nombre alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y se inventa otra (58a5-7).

NOMBRE DOBLE: διπλοῦν ὄνομα. En los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado²⁹⁰ (57a12-14). — El nombre doble se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre²⁹⁰, o bien de partes significativas (57a32-34). — Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles (59a4-5). De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los *ditirambos (59a8-9).

NOMBRE INVENTADO: πεποιημένον ὄνομα. Es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta (57b32-33).

NOMBRE SIMPLE: ἀπλοῦν ὄνομα. Es el que no se compone de partes sig-

nificativas, como γῆ «tierra» (57a31-32).

NOMBRE USUAL: κύριον ὄνομα. Es el que usan todos en un lugar determinado, y *palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos (57b3-5). — Los nombres o vocablos usuales hacen que la elocución sea muy clara, pero baja (58a19-20). — Todo nombre o vocablo que se aparte de lo usual es *voz peregrina. El vocablo usual producirá claridad en la *elocución (58a34). Habiendo compuesto el mismo *verso yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-22). — En los versos *yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la *metáfora y el *adorno (59a11-14).

NOMBRES [DE LOS PERSONAJES]: ὀνόματα. La poesía tiende a lo general, esto es, a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas *verosímil o *necesariamente, aunque luego ponga nombres a los personajes (51b8-10). — En la *comedia, primero componen la *fábula *verosímilmente, y luego asignan a los personajes un nombre cualquiera (51b11-13). — En la *tragedia se atienen a nombres que han existido, para que la obra resulte más *convinciente (51b15-19). — Pero también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos,

y los demás, ficticios. Y en algunas son todos ficticios, como en la *Flor* de *Agatón (51b19-23).—Puestos ya los nombres a los personajes, introducir los *episodios (55b12-13).

NOMOS (POESÍA DE): νόμοι, νόμων ποιήσις. Usa simultáneamente, como medios para la *imitación, *ritmo, *canto y *verso (47b24-27).—En los nomos se puede representar a los hombres mejores o peores o iguales que suelen ser (48a15).

NUDO: δέσις. Toda *tragedia tiene nudo y *desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el *principio²⁵⁷ hasta lo que precede inmediatamente al cambio hacia la *dicha o la desdicha (55b24-28).—Ejemplo de nudo: en el **Linceo* de *Teodectes, los hechos anteriores y la captura del niño y también la de ellos (55b29-31).—Una tragedia es idéntica a otra si tiene el mismo nudo y desenlace (56a8-9). Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas (56a9-10).

ODISEA: Ὀδύσσεια. La *Odisea* y la **Iliada* tienen con las *tragedias la misma analogía que el **Margites* con las *comedias (48b38-49a2).—*Homero, al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe... sino que la compuso, y lo mismo la *Iliada*, en torno a una *acción única (51a24-29).—La fábula de la *Odisea* tiene estructura doble, pues termina de modo contrario

para los buenos y para los malos (53a32-33).—Las *agniciones nacidas de una *peripecia, como la de Odisseo por su nodriza en el *Lavatorio, son mejores que las usadas como garantía, como la de Odisseo al hacerse reconocer por los porqueros (54b25-30).—En el relato de *Alcínoo se produce una agnición por el recuerdo (55a2-3).—El *argumento de la *Odisea* <no> es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal, que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reconocer por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos (55b17-23).—De la *Iliada* y de la *Odisea* se puede hacer una *tragedia de cada una, o dos solas; pero de los **Cantos Ciprios*, muchas (59b2-4).—La *Odisea* es, en cuanto a su composición, *compleja (pues hay agniciones por toda ella) y de *carácter (59b15).—Las cosas *irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa³⁴⁹ serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo *absurdo sazónándolo con los demás primores (60a35-b2).—La *Iliada* y la *Odisea* tienen muchas partes de esta clase [e. d. *episodios], que también por sí mismas tienen *magnitud; sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo posible y son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una *sola acción (62b8-11).

ODISEO: Ὀδυσσεύς. Como personaje de la **Escila*, ejemplo de *ca-

rácter inconveniente e inapropiado en su lamentación²¹⁶ (54a30-31). — Odiseo fue reconocido de una manera por los porqueros y de otra por su nodriza; en el primer caso mostró él mismo su *cicatriz para que le reconocieran; en el segundo, su nodriza le reconoció en el *Lavatorio, al ver su cicatriz sin que él se lo propusiera (54b26-30).

ODISEO FALSO MENSAJERO: *Οδυσσεὺς ὁ ψευδᾶγγελος. En esta obra²⁴² hay una *agnición basada en un *paralogismo de los *espectadores (55a12-17).

ODISEO HERIDO: *Οδυσσεὺς ὁ τραυματίας. En esta *tragedia, Telégono comete dentro de la obra el acto trágico sin saberlo, y reconoce después el vínculo de amistad²⁰⁰ (53b 33-34).

ORDEN: τάξις. El orden de las partes es indispensable para que tanto un *animal como cualquier cosa compuesta sea bella, pues la *belleza consiste en *magnitud y orden (50b35-38). — Las partes de los acontecimientos que constituyen la *fábula deben ordenarse de suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (51a32-35). — Los buenos poetas hacen fábulas *episódicas a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los *hechos (51b37-52a1).

ORESTES: *Ορέστης. Ejemplo de *héroe trágico (53a20). — «Los más enemigos según la fábula, como Orestes y *Egisto» (53a37). — No se puede alterar la fábula tradicional, según la cual Clitemestra murió a manos de Orestes (53b23-24). — Orestes, en la *Ifigenia, se hace reconocer por su hermana diciendo lo que quiere el poeta pero no la *fábula (54b31-34). — En las *Coéforas es reconocido por un *silogismo: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a4-6). — Su locura, por la cual fue detenido, y su purificación, gracias a la cual se salvaron²⁵³, ejemplos de *episodios apropiados (55b14-15).

ORESTES: *Ορέστης [tragedia]. Su *Menelao, ejemplo de *maldad de *carácter sin *necesidad²¹⁵ (54a28-29). *Eurípides, en el *Orestes*, recurre innecesariamente a la *maldad, poniéndola en su personaje Menelao (61b20-21).

PALABRA EXTRAÑA: γλῶττα. *Nombre usual es el que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos (57b3-5). — La palabra extraña es *voz peregrina... si uno lo compone todo a base de palabras extrañas, habrá *barbarismo (58a25-26). — La palabra extraña evitará la vulgaridad y bajeza de la *elocución (58a32). — Quien use *metáforas, palabras extrañas y demás

figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b13-15). — Habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-22). — Es importante usar convenientemente los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas (59a4-5). — Las palabras extrañas se adaptan principalmente a los versos *heroicos (59a9-10). — El heroico, por ser el más reposado y amplio de los *metros, es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas (59b34-35). — La elocución poética incluye la palabra extraña (60b12). — Otras dificultades [en la interpretación de los poetas] deben resolverse atendiendo a la elocución; así, a la palabra extraña [varios ejemplos griegos] (61a9-16).

PARALOGISMO: παραλογισμός. Hay *agniciones basadas en un paralogismo de los *espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero; pues el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una *hipótesis²⁴²; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo (55a12-17). — Decir [en la *epopeya] cosas falsas como es debido constituye paralogismo. Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso... pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente

que también existe la primera. Y un ejemplo de esto puede verse en el *Lavatorio³⁴⁵ (60a19-26).

PARODIA: παρῳδία. La inventó *Hegemon de Taso (48a12-13).

PÁRODO: πάροδος. Es una parte de la parte coral (52b17). — De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el *coro (52b22-23).

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA EPOPEYA: μέρη τῆς ἐποποιίας. Las partes constitutivas de la epopeya, fuera de la *melopeya y del *espectáculo, deben ser las mismas que las de la *tragedia; pues también en la epopeya se requieren *agniciones, *peripicias y *lances patéticos (59b10-11).

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA TRAGEDIA: μέρη, μόρια τῆς τραγῳδίας. Partes cualitativas de la *tragedia, cap. 6 (49b32ss.). Las partes cualitativas son elementos esenciales de la tragedia (52b14). — Dijimos que eran cuatro las partes de la tragedia²⁵⁹ (55b33). Las partes, tanto de la *epopeya como de las obras dramáticas, deben tener la *amplitud conveniente (56a13-19).

Partes cuantitativas de la tragedia, cap. 12 (52b14-27).

PARTICULAR (LO): τὸ καθ' ἑκάστων. La *poesía es más *filosófica y elevada que la *historia; pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia lo *particular...; es particular qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (51b5-11). — Los poetas *yámbicos [al contrario que los autores de *comedias] componen sus obras en torno a individuos particulares.

PASIÓN: πάθος. La *danza, median-te *ritmos convertidos en figuras, *imita *pasiones (47a27-28).—Partien-do de la misma *naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (55a30-31).

PATÉTICA (TRAGEDIA Y EPOPEYA): πα-θητική (τραγωδία, ἐποποιία). La *tragedia patética es una de las cua-tro especies de tragedia; ejemplos: los *Ayantes* y los *Ixiones* (55b34-35). La *epopeya, como la tragedia, ha-de ser *simple o *compleja, de *ca-rácter o patética (59b8-9).—La **Ilia-da* es, en cuanto a su composición, simple y patética (59b14).

PATÉTICO (LANCE): πάθος. La *peri-pecia y la *agnición son dos partes de la *fábula; otra tercera es el *lance patético, que consiste en una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las *muertes en escena, los *tormentos, las *heridas y demás cosas semejantes (52b10-13).—Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira *compasión, a no ser por el lance mismo. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas... éstas son las situaciones que deben buscarse (53b17-22). — La situación de estar a punto de ejecutar la ac-ción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo *paté-tico (53b37-39).—También en la *epo-peya se requieren lances patéticos (59b11).

PAUSÓN: Πάσων. *Imitaba a los hombres peores de lo que suelen ser (48a6).

PELEO (EL): Πηλεός. Ejemplo de *tragedia de *carácter (56a1-2).

PENSAMIENTO: διάνοια. Necesaria-mente los hombres que actúan en la *tragedia serán tales o cuales por el pensamiento (49b37-38).—El pen-samiento de los que actúan hace que sus *acciones sean tales o cua-les (49b38-50a1).—El pensamiento y el *carácter son las dos causas na-turales de las acciones (50a1-2). — Pensamiento es todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer los que actúan (50a6-7).—Es una de las *partes cua-litativas de la tragedia (50a10). — Toda tragedia tiene pensamiento (50a 14).—Para alcanzar la meta de la tragedia es más importante la *fá-bula que el pensamiento (50a29-33). El pensamiento ocupa en la trage-dia, en el orden de importancia, el tercer lugar, después de la fábula y de los caracteres (50b4).—El pen-samiento consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la *política y de la *retórica (50b6-8). — Hay pensamiento en los razonamientos que demuestran que algo es o no es, o, en general, ma-nifiestan algo (50b11-13).

Sobre el pensamiento, cap. 19 (56a 34-b8). Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado so-bre la **Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe al-canzarse mediante las partes del dis-curso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejem-plo *compasión, *temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir ²⁷⁸ (56a34-b2).—También en las acciones trágicas hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir compasión o te-mor, grandeza o *verosimilitud. Pero

aquí estos efectos deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice²⁸⁰. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso? (56b2-8). — En la *epopeya, los pensamientos deben ser brillantes (59b11). — En *elocución y pensamiento, *Homero supera a todos los poetas (59b15). — La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes que no destacan por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece los pensamientos (60b3-5).

PERIPECIA: περιπέτεια. Peripecia es el cambio de la *acción en sentido contrario. Y esto, *verosímil o *necesariamente (52a22-24). — Las peripecias son partes de la *fábula y, junto con las *agniciones, los medios principales con que la *tragedia seduce al alma (50a32-35). — Llamo *simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición, y *compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas (52a14-18). — Tanto la peripecia como la agnición deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los *hechos anteriores o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20).

*Sobre la peripecia, la agnición y el *lance patético*, cap. 11 (52a23-b13). Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario. Este cambio debe ser verosímil o necesario [ej. tomados del *Edipo y del *Linceo] (52a22-29). — La agnición más perfecta es la acompañada de peripec-

cia, como la del *Edipo* (52a32-33). — Este tipo de agniciones es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción, pues tal agnición y peripecia suscitarán *compasión y *temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — La peripecia y la agnición son dos *partes de la fábula (52b9-10). — Las agniciones que nacen de una peripecia son mejores (54b29-30). — La tragedia compleja es en su totalidad peripecia y agnición (55b33-34). — En las peripecias y agniciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden²⁷² (56a 19-20). — También en la *epopeya se requieren peripecias (59b10).

PÍNDARO: Πίνδαρος. *Minisco, pensando que *Calpides exageraba demasiado como *actor, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro³⁸⁸ (61b34-35).

PINTORES, PINTURA: γραφεῖς, γραφή, γραφική. Comparación con otras artes (47a18-20). — Color y dibujo, medios utilizados por la pintura (47a 18). — Se puede pintar por *arte o por costumbre (47a20). — Los pintores representan a los hombres o mejores o peores o iguales que solemos ser nosotros (48a4-5). — Comparación de la *tragedia desprovista de *caracteres con la pintura de *Zeuxis, que no tiene ningún carácter, mientras que *Polignoto es buen pintor de caracteres (50a26-29). — En la tragedia sucede con la composición de la *fábula o estructuración de los *hechos por una parte, y por otra con los *caracteres, la *elocución y el *pensamiento, aproximadamente como en pintura con el dibujo y el colorido, pues aquí no agradecería

tanto quien aplicase confusamente los más bellos colores como el que dibujase bien una figura sólo con blanco (50a39-b3).—El *poeta trágico debe imitar a los buenos retratistas. Estos, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos (54b10-11).—El poeta es *imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero (60b8-9). Yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32).—Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b12-13).

PÍTICOS (JUEGOS): τὰ Πίθια. El relato de los Juegos Píticos en **Electra* es *irracional y está dentro de la *fábula (60a31).

PLACER: ἡδονή. El placer que produce la *fábula *doble, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, no es propio de la *tragedia, sino más bien de la *comedia (53a35-36).—No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. El *poeta trágico debe proporcionar el placer que nace de la *compasión y del *temor (53b11-13).—En la *epopeya se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una *sola *acción *entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (59a18-21).—Tanto la tragedia como la *epopeya no deben producir cualquier placer, sino el que se ha dicho (62b13-14).

POESÍA, POETA: ποιησις, ποιητής. Sobre su origen y desarrollo, cap. 4 (48b4-49a30). Su origen tiene dos causas, ambas naturales: el instinto de *imitación (48b5-19) y el de la *armonía y el *ritmo (48b20-24).—Desde el principio, los mejor dotados para la imitación artística y para la armonía y el ritmo engendraron la *poesía partiendo de *improvisaciones (48b22-24).—La poesía se dividió según los caracteres particulares; los más graves imitaban poéticamente las *acciones nobles, y los más vulgares, las de los hombres inferiores (48b24-26).—Estos empezaron componiendo *inectivas; aquéllos, *himnos y *encomios (48b27).—No podemos citar poemas anteriores a *Homero, aunque es probable que hubiera muchos (48b28-29).—Una vez aparecidas la *tragedia y la *comedia, los que antes hacían *yambos pasaron a hacer comedias, y los poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas más apreciadas que aquéllas (49a2-6).

Diferencia entre poesía e historia, cap. 9 (51a36-52a11). No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo *posible según la *verosimilitud o la *necesidad (51a36-38).—El *historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en *prosa, sino porque el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta, lo que podría suceder. Por eso la poesía es más *filosófica y elevada que la *historia, pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51a39-b7).—El poeta debe ser artífice de *fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las *accio-

nes (51b27-29). — Si en algún caso trata el poeta cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta (51b29-32). — Los malos poetas hacen fábulas *episódicas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores (51b35-52a1). — Los poetas, al componer *tragedias, se pliegan al deseo de los *espectadores (53a34-35). — El arte de la poesía es propio de hombres de *talento o de *exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a32-34). — Personalmente el poeta [épico] debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto³⁴⁰, no es *imitador. Ahora bien, los demás [excepto Homero] continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces (60a7-9). — Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un *pintor o cualquier otro imaginero, imitará siempre de una de estas tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y su *elocución incluirá la *palabra extraña, la *metáfora y muchas *alteraciones del lenguaje; pues éstas se las permitimos a los poetas (60b8-13). — No es lo mismo la *corrección de la *política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética (60b13-15). — En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases; o consustancial a ella, o por accidente. Si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación por impotencia, el error es suyo; pero si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al

caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina, o si ha introducido en el poema cualquier clase de *imposibles, [el error] no es consustancial a ella (60b15-21). — El error relativo a otro arte sólo es admisible si mediante él se consigue mejor el *fin de la poesía; pero si este fin se puede conseguir también sin tal error, éste es inadmissible (60b23-29). — En orden a la poesía, es preferible lo imposible *convinciente a lo posible *increíble (61b11-12).

POLIGNOTO: Πολύγνωτος. Imitaba a los hombres mejores de lo que suelen ser (48a5). — Buen pintor de *caracteres (50a28).

POLIMO EL SOFISTA: Πολύμνος ὁ σοφιστής. La *agnición de su *Ifigenia se produce por *silogismo, pues era natural que, habiendo sido sacrificada su hermana, *Orestes concluyera que también a él le correspondía ser sacrificado (55a6-8). — Esta agnición es distinta de la imaginada por *Eurípides (55b9-10).

POLÍTICA: πολιτική. El *pensamiento, en los discursos, es obra de la política y de la *retórica (50b6-8). — Los *poetas *antiguos hacían hablar a sus personajes en tono político, «y los de ahora, en lenguaje retórico» (50b7-8). — No es lo mismo la *corrección de la política que la de la poética (60b14).

PORTENTOSO (LO): τὸ τερατώδες. Producir mediante el *espectáculo, en vez de *compasión y *temor, lo portentoso, nada tiene que ver con la *tragedia (53b8-10).

POSIBLE: δυνατόν. Lo posible según la *verosimilitud o la *necesidad es el objeto de la *poesía (51a36-38).—Lo posible es *convinciente. Lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido está claro que es posible; pues, si no lo fuera, no habría sucedido (51b17-18).—Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el *poeta (51b30-32).—Se debe preferir lo *imposible *verosímil a lo posible *increíble (60a26-27).—En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble (61b11-12).

PRIMITIVOS (POETAS): οἱ πρῶτοι ποιηταί. Casi todos dominaron mejor la *elocución y los *caracteres que la composición de la *fábula (50a37).—Al principio, los poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias (53a17-19).

PRINCIPIANTES (POETAS): οἱ ἑγγειροῦντες ποιεῖν. Dominan antes la *elocución y los *caracteres que la composición de la *fábula (50a35-37).

PRINCIPIO: ἀρχή. Es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir (50b28-29). La *acción de la *epopeya, como la de la *tragedia, debe ser una *sola y *completa, que tenga principio, *medio y *fin (51a19-20).

PRÓLOGO: πρόλογος. Se desconoce quién introdujo prólogos en la *comedia (49b4-5).—El prólogo es una *parte cuantitativa de la *tragedia

(52b16).—El prólogo es una parte completa de la tragedia, que precede al *párodo del *coro (52b19-20).

PROMETEO (EL): Προμηθεύς. Ejemplo de la cuarta especie de tragedias (56a2-3).

PROSA (OBRAS EN): οἱ λόγοι, τὰ ἄμετρα. Las obras en *prosa pueden *imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a10).—El *historiador y el *poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en prosa, pues sería posible versificar las obras de *Heródoto sin que por eso dejaran de ser *historia (51b1-4).

PROTÁGORAS: Πρωταγόρας. No puede considerarse error [de *Homero] lo que Protágoras censura cuando alega que, creyendo suplicar, ordena, al decir «Canta, oh diosa, la cólera...» (56b15-17).

PUBLICADOS (ESCRITOS): ἐκδεδομένοι λόγοι. Sobre las sensaciones que acompañan al arte del *poeta²²⁴ hemos dicho bastante en los escritos publicados²²⁵ (54b17-18).

PURGACIÓN: κάθαρσις. La *tragedia lleva a cabo la purgación de ciertas afecciones (49b28).

QUEREMÓN: Χαίρημων. Su *Centau-ro* es una rapsodia compuesta de versos de todo tipo (47b21-22).—Y estaría aún más fuera de lugar [en la *epopeya] mezclarlos [los *versos de varias clases], como Quere-món (60a2).

RAPSODO: ῥαψοδῶν. Igual que los malos *actores al representar una *tragedia, también puede exagerar los gestos un rapsodo, como *Sosistrato (62a6-7).

RECONOCIMIENTO: ἀναγνώρισις. — V. AGNICIÓN.

RELATO: ἀπαγγελία. La *epopeya se diferencia de la *tragedia por tener un *verso uniforme⁹⁷ y ser un relato (49b11).—La tragedia *imita mediante personajes que actúan, no mediante relato (49b26).

REPRESENTACIÓN: ἀγών. La fuerza de la *tragedia existe también sin representación y sin *actores (50b18-20).

RETÓRICA: ῥητορικὴ. El *pensamiento, en los discursos, es obra de la *política y de la retórica (50b6-8). Los *poetas *antiguos hacían hablar a sus personajes en tono político, «y los de ahora, en lenguaje retórico» (50b7-8).—Lo relativo al *pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina (56a34-36).

RISIBLE (10): τὸ γελοῖον. Debe ser la base de la *comedia (48b37).—Lo risible es parte de lo feo; pero es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; por ejemplo, la *máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (49a32-35).

RITMO: ῥυθμός. Es un medio para la *imitación (47a22). — Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, *canto y *verso, como la *poesía de los *ditirámicos

y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27).—El ritmo es connatural al hombre (48b21).—Los *metros son partes de los ritmos (48b21).—Es un *aderezo del *lenguaje de la tragedia (49b29).

SALAMINA (BATALLA NAVAL DE): ἡ ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχία. La batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo³²⁶, sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

SATÍRICA (POESÍA), SATÍRICO (10): σατυρική ποίησις, τὸ σατυρικόν. La *tragedia evolucionó desde lo satírico (49a20).—Al principio, en efecto, usaban el *tetrámetro porque la *poesía era satírica (49a22-23).

SEMEJANZA: τὸ ὅμοιον. La semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las *tragedias (59b31).

SEMITVOCAL: ἡμίφωνον. El elemento se divide en *vocal, semivocal y *mudo (56b25-26).—Es semivocal el que con percusión²⁸⁴ tiene sonido audible, como Σ y Ρ²⁸⁵ (56b27-28).

SEÑALES: σημεῖα. La *agnición menos artística y la más usada por incompetencia es la que se produce por *señales. Hay señales congénitas, como «la lanza que llevan los Terrígenas»²²⁷, o *estrellas como las que describe *Cárcino en su *Tiestes²²⁸ (54b20-23).—Otras señales son adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las *cicatrices, y otras fuera de él, como los *collares, o como, en la *Tiro, mediante

una *cestilla²²⁹ (54b23-25).—De estas señales se puede usar mejor o peor (54b25-26).

SEPARACIÓN: διαίρησις. Algunas dificultades en la interpretación de los poetas pueden resolverse por la adecuada separación de las palabras, como en el ejemplo de *Empédocles³⁶⁹ (61a23-25).

SICILIA: Σικελία. Los *megarenses de Sicilia reivindicaban la *comedia porque de allí era *Epicarmo (48a32-33).—*La comedia, al principio, vino de Sicilia (49b6-7).—La batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo³²⁶, sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

SÍLABA: συλλαβή. Es una parte de la *elocución (56b21).—Sílabas es una voz sin significado, compuesta de un *elemento mudo²⁸⁷ y de otro que tiene sonido; pues ΓΡ es sílaba sin A y con A, como ΓΡΑ. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la *métrica (56b34-37).

SÍLOGISMO: συλλογισμός. En las *Coéforas se produce la *agnición de *Orestes mediante este silogismo: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a 4-6).—Después de las agniciones que resultan de los *hechos mismos, las mejores son las que proceden de un silogismo (55a20-21).

SIMPATÍA: τὸ φιλόνητον. Que los malvados pasen del infortunio a

la *dicha no inspira simpatía (52b38). Que pasen de la dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no *compasión ni *temor (53a14).

SIMPLE (FÁBULA): ἀπλοῦς (μῦθος). De las *fábulas o *acciones simples, las *episódicas son las peores (51b 33).—La fábula puede ser simple o *compleja, según sea simple o compleja la acción imitada por ella. Es simple la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición (52a12-16).—La composición de la *tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja (52b 30-32).—Necesariamente una buena fábula será simple antes que *doble como algunos sostienen (52a12-13, 21-22).—En las *peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden²⁷² (56a 19-20).—La *epopeya, como la tragedia, ha de ser simple o compleja, de *carácter o *patética (59b8-9).—La *Iliada es, en cuanto a su composición, simple y patética (59b14).

SIRINGA (ARTE DE TOCAR LA): ἡ τῶν οὐρ(γγων) τέχνη. Es semejante a la *aulética y a la *citarística (47a25-26).

SÍSIFO: Σίσυφος. En las *peripecias y *acciones *simples consiguen admirablemente lo que pretenden²⁷²; pues esto es trágico y agradable²⁷³. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo (56a19-22).

SÓFOCLES: Σοφοκλῆς. En un sentido; en cuanto *imitador, es lo mismo que *Homero, pues ambos imitan personas esforzadas [igualdad en

cuanto al objeto imitado] (48a26-27). En otro sentido, igual a *Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran [igualdad en el modo de representar sus objetos] (48a27-28). — Elevó el número de *actores de dos a tres e introdujo la *escenografía (49a18-19). — El *coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción, no como en *Eurípides, sino como en Sófocles (56a25-27). — Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides, como son (60b33-34). — Si uno pusiera su *Edipo en tantos versos como la *Iliada [lo estropearía] (62b2-3).

SOLA (ACCIÓN): μία (πρῶξις). La *fábula debe ser *imitación de una *acción sola y *entera (51a32). — La fábula no tiene *unidad porque se refiere a uno solo, sino cuando se compone en torno a una acción sola (51a16-29).

SOSÍSTRATO: Σωσίστρατος. *Rapso-do que exageraba los gestos como los malos *actores al *representar una *tragedia (62a6-7).

TALENTO (HOMBRE DE): εὐφύης, εὐφύτα. El arte de la *poesía es propio de hombres de talento o de *exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a32-34). — Dominar las *metáforas es lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento (59a6-7).

TELÉFRO: Τηλέφρος. Ejemplo de *héroe trágico (53a21).

TELÉMACO: Τηλέμαχος. — V. ICARIO.

TEMOR: φόβος. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas *afec-ciones mediante *compasión y temor (49b27). — La *imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una *acción *completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — La *agnición acompañada de *peripecia es la mejor, porque suscitará compasión y temor, y de esta clase de *acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — La tragedia debe imitar acontecimientos que inspiren temor y compasión (52b32-33, 36). — Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira *simpatía, ni compasión ni temor (53a1). — Que pasen de la *dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que el temor se refiere al semejante (53a1-5).

La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula, cap. 14 (53b1-54a15). El temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los *hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). — La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — El poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor (53b12-13). — Qué clase de acontecimientos se consideran te-

mibles (53b14 ss.). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso [demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir] cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o *verosimilitud (56b2-4).

TEODECTES: Θεοδέκτης. En su **Tideo*²⁴⁰ se produce una *agnición por *silogismo (55a8-9). — Ejemplos de *nudo y *desenlace, los de su **Linceo* (55b29-32).

TEREO: Τηρεός [tragedia]. En el *Tereo* de *Sófocles, la *agnición mediante la voz de la lanzadera²³⁴ es de las fabricadas por los poetas, y, por tanto, inartísticas (54b36).

TESEIDA: Θεσηδς. — V. HERACLEIDA.

TETRÁMETRO: τετράμετρον. Al principio, en la *poesía trágica, que era de carácter *satírico, se usaba el *tetrámetro, acomodado a la *danza; pero, al desarrollarse el *diálogo, se abandonó el tetrámetro por el *yambo (49a21-24). — El *metro *yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, éste para la danza, y aquél, para la *acción (59b37-60a1).

TIDEO: Τυδεός. En el *Tideo* de Teodectes²⁴⁰ se produce una *agnición por *silogismo (55a8-9).

TIEMPO: χρόνος. La *epopeya es ilimitada en el tiempo; la *tragedia, en cambio, se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco; aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (49b12-16). — No puede resultar

hermoso un *animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible)¹³³, ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente) (50b37-51a1). — *Nombre es una voz convencional²⁸⁹ significativa, sin idea de tiempo (57a10-11). — *Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo (57a14). — La *fábula de la epopeya, como la de la tragedia, debe estructurarse en torno a una *sola *acción *entera y *completa... y las composiciones no deben ser semejantes a los *relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo³²⁶, sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (59a17-30). — Los demás [poetas épicos, excepto *Homero] componen su obra en torno a un solo personaje o a un único tiempo [en vez de componerla en torno a una sola acción entera y completa] (59a37-b1). — Una de las causas de superioridad de la tragedia frente a la epopeya es que el fin de la *imitación trágica se cumple en menor extensión que el de la épica; y «lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo» (62a18-b2).

TIESTES: Θυέστης. Ejemplo de *héroe trágico (53a11, 21).—En su *Tiestes*, *Cárcino describe *estrellas como *señales destinadas a producir la *agnición²²⁸ (54b22-23).

TIMOTEO: Τιμόθεος. Autor de un *Cíclope* (48a15).

TIRO: Τυρῶ. Tragedia de *Sófocles, en que la *agnición se produce por una *cestilla²²⁹ (54b25).

TORMENTOS: περιωδονταί. Ejemplo de *lance patético (52b12).

TRAGEDIA, TRÁGICA (POESÍA): τραγωδία, ἡ τῆς τραγωδίας ποιησις. Es *imitación (47a13-16). — Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, pero no todos al mismo tiempo (47b24-28).—La tragedia tiende a representar a los hombres mejores que suelen ser (48a18). La reivindicación los *dorios, concretamente algunos del Peloponeso (48a30-35).—Los *poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser la tragedia más apreciada que la *epopeya (49a5-6).—Se plantea, pero no se resuelve, la cuestión de si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto en sí misma como en relación con el teatro (49a7-9). — Nació de *improvisación, lo mismo que la *comedia, gracias a los que entonaban el *ditirambo (49a9-11).—Fue tomando cuerpo y, después de sufrir muchos cambios, se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza (49a13-15). — Su amplitud partiendo de *fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo *satírico, se dignificó tarde (49a19-21).—Al principio usaban el *tetrámetro, porque

la *poesía era satírica y más acomodada a la *danza; al desarrollarse el *diálogo, se cambió el tetrámetro en *metro *yámbico, que es más apto para conversar (49a21-25).—La tragedia corrió pareja con la epopeya sólo en cuanto a ser imitación de hombres *esforzados, en verso y con *argumento; pero se diferencia de ella por no tener un verso uniforme y por no ser un *relato, y también por la *extensión, pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el *tiempo (49b9-14).—Al principio, también las tragedias eran ilimitadas en cuanto al tiempo, lo mismo que los poemas épicos (49b15). — Las *partes constitutivas de la tragedia, unas son comunes con la epopeya, y otras, propias de la tragedia; pues todas las de la epopeya se dan en la tragedia, pero no a la inversa; por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos (49b16-20).

Definición de la tragedia y explicación de sus elementos, cap. 6 (49b21-50b20). La tragedia es imitación de una *acción *esforzada y *completa, de cierta amplitud, en *lenguaje sazonado, con las distintas especies de *aderezos separadas en las distintas partes, mediante personajes que actúan y no mediante relato, y que mediante *compasión y *temor lleva a cabo la *purgación de tales *afecciones (49b24-28). — Algunas partes de la tragedia se realizan sólo mediante versos; en otras, los versos se cantan (49b29-31).—La tragedia imita actuando, y son partes suyas la *decoración, la *melopeya y la *elocución, que son medios para

la imitación (49b31-34). — La tragedia es imitación de una acción (49b 36). — Y como las acciones suponen hombres que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por su *carácter y por su *pensamiento (pues el carácter y el pensamiento comunican su cualidad a las acciones), las causas naturales de las acciones serán dos: el carácter y el pensamiento, y a consecuencia de sus acciones tienen éxito o fracasan todos (49b36-50a3). — Las partes cualitativas de toda tragedia son seis: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, *espectáculo y melopeya (50a 8-10). — Dos de estas partes son medios para la imitación; una es el modo de imitar, y las otras tres, objetos de la imitación (50a10-12). — La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida (50a16-17). — Sin acción no puede haber tragedia; sin caracteres, sí. «Las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo» (50a25-26). — La meta de la tragedia no se alcanza con parlamentos bien caracterizados ni con expresiones y pensamientos bien contruidos, sino que se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula o estructuración de los *hechos (50a29-32). — Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; a saber, las *peripecias y las *agniciones (50a32-35). — Los *principiantes en poesía dominan antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como les sucedió también a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y

como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — En la tragedia sucede casi como en la *pintura, pues quien aplicase confusamente los más bellos colores no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco (50a 39-b3). — La tragedia es imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (50b3-4). — En tercer lugar [después de la fábula y de los caracteres en el orden de su importancia] viene el pensamiento (40b4). — El cuarto de los elementos verbales es la elocución, que es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la *prosa (50b13-16). De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos (50b16-17). — El espectáculo, en cambio, es seductor, pero muy ajeno al arte; pues la fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin *actores. Además, para el espectáculo es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el del poeta (50b17-21).

Sobre la fábula o estructuración de los hechos, caps. 7 (50b21-51a15) y 8 (51a16-35). La fábula o estructuración de los hechos es lo primero y más importante de la tragedia (50b24). — La tragedia es imitación de una acción completa y *entera, de cierta *magnitud (50b25-26). — La fábula bien contruida no puede comenzar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera (50b33-35). — La fábula, para ser bella, lo mismo que un *animal o cualquier cosa compuesta de partes, no sólo ha de tener *orden en éstas, sino cierta magnitud, que no puede ser cualquiera, pues la *belleza consiste en magnitud y orden, y la magnitud no puede ser

ni demasiado pequeña ni demasiado grande, sino tal que la fábula pueda recordarse fácilmente (50b35-51a6).— El límite que se pone a la extensión de las fábulas por razón de los *concursos dramáticos y de la capacidad de atención, no es cosa del arte, pues si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez (51a 6-9).— El límite apropiado a la naturaleza de la acción conviene que sea el mayor posible, mientras la fábula pueda verse [o recordarse] en conjunto (51a9-11).— Como norma general, es suficiente aquella magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *verosímil o *necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la *dicha o desde la dicha al infortunio (51a11-15).

*Sobre la *unidad de la fábula*, cap. 8 (51a16-35). La fábula no tiene unidad porque se refiera a uno solo, pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción *única. Por eso han errado todos los poetas que han compuesto una *Heracléida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes. *Homero, en cambio, acertó también en esto: compuso la *Odisea* en torno a una acción única, y lo mismo la *Iliada* (51a16-29).— Es preciso que la fábula, puesto que es imitación de una *acción, lo sea de una *sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34).— En la tragedia, al contrario que en

la comedia, los poetas se atienen a *nombres que han existido, para que la obra resulte más *convinciente (51b15-19).— Pero también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios. Y en algunas, como en la *Flor* de *Agatón, tanto los *hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agradan menos (51b19-23).— De suerte que no es necesario atenerse a toda costa a las fábulas tradicionales en las tragedias. Sería ridículo pretenderlo, pues también los hechos conocidos son conocidos de pocos, pero deleitan a todos (51b23-26).— El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b27-29).— De las fábulas o acciones simples, las *episódicas son las peores (51b33-34).— La imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4).— Lo *maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (52a5-10).— De las fábulas, unas son *simples y otras *complejas, según sea la acción *imitada por ellas (52a12-18).— La agnición y la peripecia deben nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o *verosímilmente (52a18-20). La peripecia debe ser verosímil o necesaria (52a24).— La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (52a32-33). Ese tipo de peripecia es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción. Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones

es *imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — Todas las tragedias tienen *prólogo, episodio, *éxodo y parte coral (que se subdivide en *párido y *estásimo); en algunas hay, además, *cantos desde la escena y *comos (52b16-18).

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula, cap. 13 (52b28-53a39). La composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiran temor y compasión. Por eso ni los hombres *virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, ni los malvados del infortunio a la dicha; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar *simpatía, pero no compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados, que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por bajeza y maldad, sino por algún *yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad (52b30-53a12). — Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que *doble, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino de la dicha a la desdicha, y no por maldad, sino por un gran yerro, de un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a12-17). — Yerran, pues, quienes censuran a *Eurípides porque muchas de sus tragedias terminan en infortunio. En la escena y en los concursos, tales tragedias, si se representan bien, son consideradas como las más trágicas (53a24-28). — Viene en segundo lugar [en cuanto al mérito] la fábula de estructura doble, como la de la *Odisea*, que termina de modo contrario para

los buenos y para los malos. Algunos la consideran la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los *espectadores. Pero éste no es el *placer propio de la tragedia, sino más bien de la comedia (53a30-36). — El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta (53b1-3). — La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca (53b3-5). — No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que nace de la compasión y del temor, y es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (53b10-14). — No se pueden alterar las fábulas tradicionales, sino que el poeta debe inventar [otras] por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas (53b22-25). — La acción puede desarrollarse, como en los poetas *antiguos, con pleno conocimiento de los personajes; pero también se puede cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como en el *Edipo* de *Sófocles (53b27-31). — Tercera posibilidad: que, estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo (53b34-35). — De estas situaciones, la de estar a punto de cometer la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. No suelen presentar los poetas tales acciones (53b37-54a2). — Ejecutar la acción ocupa el segundo puesto. Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y después lo reconozca (54a

2.3). — La situación mejor es aquella en que el personaje está a punto de cometer por ignorancia el acto trágico, pero no llega a cometerlo porque, en el último instante, reconoce el vínculo de amistad con su oponente (54a4-8). — Por eso las tragedias no se refieren a muchos linajes, sino que los poetas se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias [lances trágicos] (54a9-13).

Las cuatro cualidades de los caracteres, cap. 15 (54a16 ss.). V. su desarrollo en CARÁCTER. El poeta trágico debe imitar a los buenos retratistas (54b9-11). — Al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un ejemplo de dureza es *Aquiles cual lo presentaron Agatón y *Homero (54b11-14). — El poeta al estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución debe representárselas lo más vivamente posible, a fin de evitar las incongruencias (55a22-26). — Debe también, en lo posible, perfeccionar las fábulas con las actitudes²⁴⁷. Los argumentos, es preciso esbozarlos en general y sólo después introducir los episodios (55a34-b2). — Puestos ya los nombres a los personajes, se introducen los episodios, que deben ser apropiados (55b12-13). — En los *dramas, los episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos (55b15-16). — Toda tragedia tiene *nudo y *desenlace. El nudo son los acontecimientos anteriores a la obra y algunos de los que entran en ella; es decir, desde el principio²⁵⁷ hasta lo que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o la desdicha (55b24-28). — Ejemplos de

nudo y desenlace, los del **Linceo* de *Teodectes (55b29-32). — Las especies de tragedia son cuatro: la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la *patética, la de carácter, y la cuarta...²⁶⁵ (55b32-56a3). — Hay que esforzarse en poseer todas las cualidades, o, al menos, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se *critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (56a3-7). — Quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (56a7-9). — Muchos anudan bien, pero desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean aplaudidas (56a9-10). — No se debe hacer de un conjunto *épico una tragedia —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo dramatizando entera la fábula de la *Iliada* (56a11-13). — El *coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción (56a25-27). — Es reprobable la práctica de cantar *canciones intercaladas (56a29-32). — Lo relativo al pensamiento es más propio de la *Retórica que de la Poética. Pero también en las tragedias hay que utilizar las formas del discurso (demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir compasión o temor, grandeza o verosimilitud. Pero en la tragedia estos efectos deben aparecer sin enseñanza (56a34-b5). — En cuanto a la elocución, pueden considerarse sus modos, cuyo conocimiento corresponde al arte del ac-

tor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas (56b8-11). — En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria (56b13-14). — Podrá contemplarse simultáneamente el *principio y el *fin de la fábula de la epopeya, si la extensión de ésta se aproxima al conjunto de las tragedias que se representan en una audición (59b20-22). — En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena (59b24-26). — La semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias (59b31). — Es preciso incorporar a las tragedias lo *maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya (60a11-13).

¿Es superior la epopeya o la tragedia?, cap. 26 (61b26-62b15). Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas³⁸⁴ es vulgar (61b27-29). — Según algunos, la epopeya sería para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos; por consiguiente, sería inferior la tragedia (62a2-4). — La acusación [de exagerar los gestos al representar las tragedias] no afecta al arte del poeta, sino al del actor (62a5). — No todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores (62a8-10). — La tragedia también sin movimiento produce su propio efecto..., pues sólo con *leerla se puede ver su

calidad. Por tanto, si en lo demás es superior [a la epopeya] esto [el movimiento de la representación] no es necesario que se dé en ella (62a11-14). — Además, tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso) y todavía, lo cual no es poco, la *música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Tiene también la ventaja de ser visible en la *lectura y en la representación (62a14-18). — Asimismo [es superior la tragedia] porque el fin de la imitación se cumple [en ella] en menor *extensión, y lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo (62a18-b2). De cualquier epopeya salen varias tragedias (62b4-5). — Si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya (62b12-15).

TRÍMETRO: τριμετρον. La *imitación hecha en trímetros no admitiría designación común con los *mimos de Sofrón y de Jenarco (47b11).

TROQUEO: τροχαίον. No lo hay en el *estásimo (52b23-24).

UNA, ÚNICA (ACCIÓN): μία (πρᾶξις). V. SOLA (ACCIÓN) y UNIDAD DE *ACCIÓN.

UNIDAD DE ACCIÓN: πρᾶξις πᾶς ἐστὶ μία. — V. ACCIÓN y UNIDAD DE LA *FÁBULA.

UNIDAD DE LA *FÁBULA: μᾶθος πᾶς ἐστὶν εἷς. La fábula no tiene unidad, como creen algunos, por refe-

rirse a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Por eso han errado todos los que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (51a16-22). — *Homero acertó también en esto, componiendo la **Odisea* en torno a una acción única, y lo mismo la **Iliada* (51a23-29). — Es preciso que la fábula sea *imitación de una acción única y *entera (51a31-32). — La imitación de las *epopeyas tiene menos unidad [que la de las tragedias], y prueba de ello es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias, de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del *metro (62b3-7).

VERBO: ῥῆμα. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz convencional²⁸⁹ significativa, con idea de *tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, «hombre» o «blanco»²⁹¹ no significan cuándo, pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo (57a14-18).

VEROSÍMIL: εἰκός. Los acontecimientos de la *fábula deben desarrollarse en sucesión verosímil o *necesaria (51a12, 28). — Lo *posible según la verosimilitud o *necesidad

es el objeto de la *poesía (51a36-38). Es *general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). — En la *comedia, primero componen la fábula verosimilmente, y luego asignan a los personajes un *nombre cualquiera (51b11-13). — Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el *poeta (51b30-32). Llamo *episódica a la fábula en que la sucesión de los *hechos no es ni verosímil ni necesaria (51b34-35). — Tanto la *peripecia como la *agnición deben nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o verosimilmente (52a18-20). — El cambio de la *acción en sentido contrario, que constituye la *peripecia, debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Lincoo*] (52a25-29). — También en los *caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo *necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles (55a17-19). — Es verosímil, como dice *Agatón, que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (56a23-25). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso (demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir efectos de *compasión o *temor, de grandeza o verosimilitud (56b24). — Se debe preferir lo *imposible verosímil a lo posible *in-

creíble (60a26-27).—Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (61b15).

VERSO: μέτρον. La gente ha asociado el verso a la condición de *poeta (47b13-15).—Llaman poetas incluso a los que exponen un tema de medicina o de física, si lo hacen en verso (47b16-17).—Pero lo justo es llamar poeta a *Homero, y a *Empédocles naturalista más que poeta, aunque también haya escrito en verso (47b17-19).—Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, *ritmo, *canto y verso, como la poesía de los *ditirámicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27).—Las obras en verso solo [sin *música instrumental ni canto] pueden *imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a10).—La *epopeya usa un verso uniforme; la tragedia, no (49b11).—Algunas partes de la tragedia se realizan con versos solos, sin canto (49b30).—El *historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en *prosa, pues sería posible versificar las obras de Heródoto sin que por eso dejarán de ser *historia (51b1-4). El poeta debe ser artífice de *fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación (51b27-28).—La epopeya se distingue [de la tragedia] por la largura de la composición y por el verso (59b17-18).—En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que [para la epopeya] el *heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una *imitación *narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros

(por eso es el que mejor admite *palabras extrañas y *metáforas; pues también la imitación *narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el *yámbico y el *tetrametro son ligeros, y aptos, el uno [el tetrametro] para la *danza, y el otro para la *acción. Y estaría aún más fuera de lugar mezclarlos, como *Queremón. Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico (59b32-60a3).

VERSO HEROICO: ἡρωϊκόν, ἡρῶν (μέτρον). Entre los *antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos, y otros, de *yambos (48b33).—Las *palabras extrañas se adaptan principalmente a los versos heroicos (59a 9-10).—Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados (59a11).—En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que [para la *epopeya] el heroico es el apropiado... Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite palabras extrañas y *metáforas...). Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico (59b32-60a3).—La *tragedia puede usar también el *verso de la epopeya [c. d. el heroico] (62a15). Si [los poetas trágicos] componen una sola *fábula [sin *episodios que le den *amplitud]... parece aguada, si se adapta a la amplitud del metro [propio de la epopeya, c. d. el heroico] (62b7).

VIRTUOSOS (HOMBRES): ἐπικειῖς & ὄρες. Los hombres virtuosos no deben aparecer en la tragedia pasando de la *dicha al infortunio, pues esto no inspira *temor ni *compasión, sino repugnancia (52b34-36).

VIVO (SER): ζῶον. — V. ANIMAL.

VOCAL: φωνήεν. El *elemento se divide en vocal, *semivocal y *mudo (56b25-26). — Es vocal el que sin percusión²⁸⁴ tiene sonido audible (56b26-27).

VOZ: φωνή. Es un medio para la *imitación (47a20).

VOZ CONVENCIONAL: φωνή συνθετή. — V. VOZ INDIVISIBLE.

VOZ INDIVISIBLE: φωνή ἀδιαίρετος. *Elemento es una voz indivisible, pero no cualquiera; sino aquella de la que se forma naturalmente una *voz convencional²⁸⁵; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento (56b22-25).

VOZ PEREGRINA: ξενικόν ὄνομα. Las voces peregrinas hacen que la *elocución sea noble y alejada de lo vulgar. «Y entiendo por voz peregrina la *palabra extraña, la *metáfora, el *alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá *enigma o *barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo» (58a22-26).

YÁMBICO: ἰαμβεῖον (μέτρον). — V. YAMBO.

YAMBO: ἰαμβός. El yambo apareció en el *Margites y otros poemas semejantes por ser muy apropiado para dirigirse mutuamente burlas (48b31-32). — Entre los *antiguos,

unos fueron poetas de *versos heroicos, y otros, de yambos (48b33). — Los autores de yambos pasaron a hacer *comedias, por ser éstas de más fuste y más apreciadas que los yambos (49a4-6). — Al principio la tragedia, que tenía *fábulas pequeñas y dicción *burlesca por evolucionar desde lo *satírico, usaba el *tetrámetro; pero, al desarrollarse el *diálogo, lo abandonó por el *metro yámbico, que es el más apropiado para conversar (49a20-25). — Al hablar unos con otros decimos muchísimos yambos (49a26). — Entre los atenienses fue Crates el primero en abandonar la forma yámbica y componer *argumentos y fábulas de carácter general (49b7-9. — Los poetas yámbicos [al contrario que los autores de comedias] componen sus obras en torno a individuos *particulares (51b14-15). — Las *metáforas se adaptan principalmente a los versos yámbicos (59a10). — En los versos yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el *adorno (59a11-14). — El metro yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, éste para la *danza, y aquél, para la *acción (59b37-60a1).

YERRO: ἀμαρτία. El *héroe trágico no debe ser un hombre que sobresaiga por su virtud y justicia, ni caer en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad (53a8-10). — En una buena *fábula trágica, el protagonista debe pasar de la *dicha a la desdicha, no por maldad, sino por un gran yerro (53a15-16).

ZBUXIS: Ζεῦξις. Su pintura no sean como los pintaba Zeuxis, pero tiene ningún *carácter (50a27-29). — era mejor así, pues el paradigma Quizá es imposible que los hombres debe ser superior (61b12-13).

INDICE DE AUTORES

No se citan aquí las páginas del texto de la *Poética*; los nombres de autores mencionados en ellas aparecen alfabetizados en el *Índice Analítico* (472-534). Tampoco las de la *Bibliografía* (422-461).

- | | |
|---------------------------------------|--|
| Abu Baschar, v. Matta, Abū Bišr. | Averroes, 34. |
| Agatón, 275, 298, 300, 309, 311. | Azara, 89. |
| Aguiar e Silva, V. M., 271. | Azcárate, P. de, 115. |
| Aguilar, F. de, 71. | |
| Agustín, San, 288. | |
| Alarcos Llorach, E., 313. | Baldino, B., 37. |
| Albeggiani, F., 261 s., 264. | Batllori, M., 84 s., 87 s., 90 s. |
| Alcyonio, P., 123 s. | Batteux, Ch., 21, 50, 282, 285, 289 ss., |
| Alejandro de Afrodísias, 13. | 293, 295, 299 s., 304, 308 s., 326, 333, |
| Alonso, D., 84. | 370 s., 383, 385. |
| Andrés Cretense, San, 61. | Bayer, 90. |
| Andrónico de Rodas, 10. | Bekker, I., 7, 20 ss., 26, 28 s., 31 s., |
| Apelícón, 9. | 45, 47 ss., 329, 331, 395 ss. |
| Apolinario, San, 61. | Bene, G. del, 358 s., 385. |
| Apolonio de Rodas, 61. | Beni, P., 379. |
| Apraiz, J., 51 s., 55, 69 s. | Bernays, J., 26 ss. |
| Argiropylo, J., 123. | Bieler, L., 13, 15. |
| Arífrades, 323. | Blanco, P. L., 88 ss. |
| Aristarco, 327, 332. | Boccaccio, 17, 35, 256. |
| Aristófanes, 252, 261, 275, 287, 299, | Boecio, 16, 92. |
| 321, 323. | Boileau, N., 368 s. |
| Arquíloco, 259 s. | Bonitz, H., 22, 29, 32, 262, 279, 298, |
| Arriano, 61. | 301, 306, 381, 383, 388. |
| Arteaga, 88. | Brandis, Chr. A., 22. |
| Astidamante, 290, 307. | Bray, R., 21, 263, 366, 368. |
| Atanasio, San, 61. | Bruni, L., 17. |
| Ateneo, 259, 307. | Buonamici, F., 366 s., 383, 385. |

- Burguillos, T. de, 75.
 Burmano, 61.
 Butcher, S. H., 30, 302, 366, 372 s., 383 ss., 385.
 Bywater, J., 22 s., 28 ss., 33, 253, 261 s., 264 s., 301, 306, 308, 313.
- Calderón, 309.
 Camoens, 324.
 Canisio, P., 84, 90.
 Canseco Robles, A., 51.
 Capelle, J., 281.
 Carballo Picazo, A., 263 s.
 Cárcino, 299, 302, 307.
 Carvallo, 72.
 Casares, J., 318.
 Cascales, 72, 263, 273.
 Castelvetro, L., 32, 49 s., 261, 263, 323, 356 s., 362, 383, 385.
 Cejador, J., 61 s., 73.
 Cervantes, M. de, 273.
 César, C. J., 84 s., 90.
 Cesaroti, M., 288.
 Christ, W., 22, 30.
 Chrysoloras, M., 17.
 Cicerón, 7 ss., 255 s., 267, 329, 332.
 Cleofonte, 250, 321.
 Cooper, L., 15, 379, 421.
 Corneille, P., 281, 289 s., 309, 366 s., 383, 391.
 Coseriu, E., 311, 317.
 Crates, 261 s.
 Cratino, 250, 262.
 Cuenca, Fr. J. de, 51, 90.
 Cuver, M., 90.
- Dacier, 50, 261, 282, 311, 368 s., 385.
 Dante, 17, 35, 256.
 Demócrito, 255, 372.
 Despréaux, 282, 370.
 Diceógenes, 300.
 Dídimos, 61.
 Diels, 319, 329.
 Diodoro de Sicilia, 205, 323.
- Diógenes Laercio, 14 s., 246, 334.
 Dionisio de Halicarnaso, 313.
 Dollinger, H., 110.
 Duentzer, 30, 33.
 Düring, Ing., 10 s., 15.
- Edmonds, J. M., 250.
 Elebodios (Ellebode, N. van), 29, 32, 37, 305, 356 s., 383, 385.
 Eliano, 249, 275.
 Else, G. F., 8, 10, 23, 27, 30, 32, 109, 243, 247 ss., 261, 263 ss., 267 s., 272, 274 ss., 278 s., 280 ss., 284, 290, 294, 297 ss., 302, 304 ss., 318, 321, 326, 329, 379 ss., 421.
 Empédocles, 247, 320, 329 s.
 Entrambasaguas, J. de, 73.
 Epicarmo, 250, 252, 257, 259, 261.
 Epicteto, 92.
 Ercilla, 324.
 Escalígero, J., 61, 285.
 Escobar y Mendoza, 332.
 Espinosa Pólit, A., 294.
 Esquilo, 77, 92, 258, 282, 288, 301, 307, 325, 334.
 Esténclo, 250, 321.
 Estrabón, 9.
 Estrada, J. M.^a de, 111.
 Euclides el Viejo, 322.
 Eurípides, 13, 61, 109, 247, 268, 275, 283, 287, 291, 295 s., 301, 307, 309 s., 332 s., 389.
 Eusebio, 61.
 Eustracio, 14, 61.
- Feijoo, 8 s., 122 s.
 Ficino, Mars., 17.
 Filón Hebreo, 61.
 Filóstrato, 61.
 Filóxeno de Citera, 250.
 Finsler, 275.
 Firmin-Didot, 22.
 Fitzmaurice-Kelly, J., 53.

- Flórez Canseco, C., 21, 30, 50 ss., 54-60, 64 ss., 72 ss., 89 ss., 104, 111, 281 s., 285, 289 ss., 293, 295, 299 s., 304, 309, 315, 326, 333.
- Forchhammer, 27.
- Forderer, M., 256.
- Formis, 252, 261.
- Foulis, R., 21, 315.
- Fracchetta, G., 360 s., 385.
- Franceschini, E., 24.
- Friedländer, 291.
- Fyfe, W. H., 22, 94.
- Galeno, 364.
- Galileo, 38.
- Gallardo, B. J., 50, 70 ss.
- Gallavotti, C., 22.
- García Bacca, J. D., 91-110.
- García Fernández, J., 327.
- García Lorca, F., 321 s.
- García Yebra, V., 271.
- Gelio, 279.
- Gentili, Sc., 362 s.
- Gigon, O., 22, 99, 109, 261, 277, 302, 312 s., 316, 329, 331, 333, 385.
- Gilmore, M. P., 17.
- Giordano, O., 47.
- Giraldi, G., 352 s., 382, 385, 391.
- Goethe, 110, 290.
- Goldoni, 256, 273.
- Gómez Hermosilla, J., 52.
- Gomperz, 29 s., 33, 302.
- González Palencia, A., 53.
- González de Salas, J. A., 53 s., 70, 282.
- Goya y Muniain, J., 21, 26, 53, 63 ss., 70, 73-91, 95, 245, 272 s., 276 s., 280, 287 ss., 293, 295 ss., 299, 305, 307 ss., 313, 315, 319 s., 324 s., 327, 329, 332 s., 335, 397 ss.
- Gracián de Alderete, D., 52.
- Graefenhan, 33, 328.
- Guarini, B., 362 s., 383, 385.
- Gudeman, A., 22, 28, 244 s., 249, 253, 281, 290, 296, 379, 385, 421.
- Gustá, 88.
- Haigh, A. E., 290.
- Hardy, J., 22, 27 s., 30 ss., 94, 99, 104, 109, 115, 121, 248, 253, 261 s., 268, 272, 276 ss., 290, 296, 299, 302, 305 s., 307 s., 312 s., 314 ss., 318 s., 322 s., 325, 330 ss., 366, 370, 372 s., 385, 387 s., 397 ss.
- Harpocración, 61.
- Hatzfeld-Dufour, 29.
- Hegel, 312.
- Hegemón de Taso, 250.
- Heidegger, M., 92, 107.
- Heinsio, D., 21, 33, 50, 52 ss., 61, 70 ss., 261, 277, 280 s., 305, 307 ss., 312 ss., 320, 323, 331.
- Hermán Alemán, 34 s.
- Hermann, 32.
- Heródoto, 252 s., 323.
- Herrick, M. T., 421.
- Hesíodo, 61.
- Hipias de Taso, 329.
- Hipócrates, 61.
- Hiponacte, 250.
- Hölderlin, 92.
- Homero, 93, 244, 248, 251 s., 255 ss., 259, 261, 271 ss., 293, 309, 319, 323, 326, 328 ss.
- Horacio, 12 s., 77, 256, 260, 271 s., 281, 288, 294 s., 303, 310, 370.
- Hume, D., 288.
- Hurtado, J., 53.
- Immisch, 30.
- Iriarte, J., 62 s.
- Isócrates, 279.
- Jaeger, 256.
- Jenarco, 247.

- Jenófanes, 54, 92, 327.
 Jenofonte, 52, 92 s., 334.
 Jiménez Patón, B., 75.
 Jones, J., 279, 294.
 Jortin, 32.
 Jovellanos, G. M. de, 74, 89.
 Jovio, P., 123.
 Juliano el Apóstata, 61.

 Kant, 93, 94.
 Kassel, R., 14, 22 ss., 246, 251, 258, 263, 275, 302, 308, 313, 315, 323, 395 ss.
 Kirk, G. S., 327.
 Kitto, H. D., 50.
 Knebel, 29.

 Lachmann, K., 368.
 Lacombe, G., 24.
 Landi, 24.
 Langerbeck, H., 256.
 Láscaris, J., 19 s.
 Lázaro Carreter, F., 318.
 Leopardi, 256.
 Lesky, A., 252, 275, 281, 295 s., 301, 308.
 Lessing, G. E., 283, 368 s., 383, 385.
 Licofrón, 61.
 Lida, M.^a R., 73.
 Lipsio, 61.
 Livio, T., 15.
 Lobeck, 26.
 Lobel, 26, 30, 246, 298.
 Lombardi, B., 36, 352.
 Lope de Vega, 61, 71 ss., 263, 276 s., 287, 319, 324.
 López Pinciano, v. Pinciano.
 Lovisini, F., 295.
 Lozano, S., 52.
 Lucas, D. W., 22.
 Luciano, 51.
 Luengo, M., 85 ss.
 Luzán, 273.

 Maas, P., 250.
 Maeztu, R. de, 53.
 Maggi (Madius), V., 31, 33, 36, 39 ss., 263, 352 s., 382, 385, 391, 398.
 Magnete, 252, 261.
 Maltzahn, W. von, 368.
 Mantino de Tortosa, 34 s.
 Manuzio, A., 17, 19.
 Manuzio, P., 37.
 Maranta, B., 354 s., 385.
 Marco Aurelio, 92.
 Marcos Burriel, A., 84.
 Margoliouth, 19, 24.
 Mariner, V., 50, 60-69, 70, 74 s., 77 ss., 95.
 Mártir Rizo, J. P., 69-73.
 Masdeu, 88.
 Matheo, P., 73.
 Matta, Abū Bišr, 18, 26, 34.
 Mattioli, 262.
 Menandro, 15.
 Menardos, S., 22, 32.
 Mendoza, 324.
 Menéndez Pelayo, M., 51 s., 55, 60 ss., 69 s., 73, 82, 85 s., 89 s.
 Menéndez Pidal, R., 34.
 Metastasio, 273, 293, 299, 311, 324.
 Metodiodio, San, 61.
 Mette, H. J., 12.
 Milá y Fontanals, 84.
 Milton, J., 293, 366 s., 383, 391.
 Minio-Paluello, 24.
 Mnasíteo de Opunte, 334.
 Moerbecke, G. de, 14, 16, 18, 23 ss., 34 s., 41 s., 65, 261, 334.
 Moir, D., 50.
 Molière, 273, 307.
 Moliner, M.^a, 318.
 Montano, G., 50.
 Montiano, 273.
 Montmollín, D. de, 10 s., 22.
 Moraux, P., 334.
 Morel, G., 21.
 Moreto, 307.
 Münzer, 13.

- Nauck, 279, 290 s., 299 s., 307.
 Neleo, 9.
 Neoptólemo de Pario, 12, 294.
 Newels, M., 72 s.
 Nicócares, 250.
 Nicolás Antonio, 61.
 Niese, 323.
 Nonno, 61.
 Norville, Sr. de, 50.
- Omout, H., 23.
 Ordóñez das Seijas, A., 21, 49 ss., 53, 55-60, 64 ss., 72 ss., 90 s., 95, 277, 281, 312, 314 ss.
 Ortega y Gasset, J., 53, 114.
- Páez de Castro, J., 70.
 Palacios, L.-E., 11.
 Parménides, 92, 107.
 Pazzi (Paccius), A. de, 19 s., 35 s.
 Pellicer, 71.
 Pérez de Oliva, H., 274.
 Petisco, J., 85 ss.
 Petrarca, 17, 35.
 Piccolomini, A., 31, 49, 261, 360 s., 383, 385, 391.
 Pigaffetta, F., 362 s., 385, 391.
 Pigna, G. B., 354 s., 385.
 Pinciano, 72, 263, 273, 364 s.
 Píndaro, 61, 327.
 Pistelli, 262.
 Pittau, M., 22, 25, 27, 29 s., 33, 99, 109, 256, 258, 261 ss., 268 s., 272, 274 ss., 287, 291, 302, 306, 308, 313, 316.
 Platnauer, 281.
 Platón, 8, 16 s., 92, 108, 244 ss., 251, 255, 261, 264 ss., 271 s., 275 s., 279, 288, 297, 303, 315, 326, 332 ss., 356 s., 360 ss., 372.
 Platón (comediógrafo), 321.
 Plotino, 92.
 Plutarco, 9, 92, 277, 334.
 Poliido, 301, 304 s.
- Porfirio, 16, 61, 297.
 Proclo, 61, 259.
- Queremón, 248.
 Quevedo, F. de, 73, 92, 319.
 Quintiliano, 319.
 Quinto de Calabria, 61.
 Quiónides, 252.
- Rachet, G., 258.
 Racine, J., 283 s., 366 s., 383.
 Raven, J. E., 327.
 Reiz, 28.
 Rentius, Th., 29.
 Ribadeneyra, P., 288.
 Riccoboni, A., 34, 37 ss., 99, 123, 251, 253, 261, 263, 268, 277, 280, 282, 308 s., 312 s., 314, 316 s., 323, 328, 331, 362 s., 379, 383, 385, 393-417.
 Riemschneider, W., 301.
 Ritter, 30 ss., 253, 298.
 Robortello, F., 20, 32, 35 s.
 Rodríguez Adrados, F., 256.
 Rose, 277.
 Rostagni, A., 22, 245, 253, 361 ss., 266, 272, 274 s., 296, 374 s., 382 s., 385.
 Ruiz de Elvira, A., 110.
 Rzach, 323.
- Salviati, L., 35 ss.
 Samaranch, F. de P., 115-121.
 Schadowaldt, W., 374 s., 383, 385.
 Schiller, 110.
 Schlesinger, E., 111-115, 331.
 Schmidt, J., 334.
 Schmidt, M., 33.
 Schöne, H., 18.
 Schrader, 307.
 Schwyzer, 110.
 Segalá, L., 93.
 Segni, A., 263, 358 s., 385, 391.
 Segni, B., 35, 49 s.
 Séneca, L. A., 13, 73.

- Sepúlveda, J. de, 123 s.
 Sexto Empírico, 54.
 Skalička, 318.
 Sófocles, 61, 109, 258 s., 265, 289 s., 300, 306 s., 309 s., 325, 389.
 Sofrón, 247.
 Sosítrato, 334.
 Sousa, E. de, 15, 255, 260, 268, 277, 280 s., 290, 310, 316, 368, 374, 379, 386.
 Spengel, 26 s., 29, 33.
 Sperone, S., 354, 358 s., 385.
 Spingarn, J. E., 21, 34 s., 37.
 Suaña, H., 55.
 Suckow, 27.
 Susemihl, F., 13, 22, 27, 29, 261 s.
 Sykoutris, J., 22.
 Tasso, B., 35.
 Tasso, T., 362.
 Temistio, 249, 253.
 Teócrito, 252.
 Teodectes, 279, 298, 301, 307.
 Teofilacto, 61.
 Teofrasto, 7, 9, 13, 92.
 Tespis, 258.
 Thurot, 29.
 Timoteo de Mileto, 250, 320, 334.
 Tiranión, 10.
 Tirso de Molina, 263.
 Tkatsch, J., 25 ss.
 Tomás de Aquino, 34, 46, 49.
 Torres Rámila, P., 71.
 Tostado, El, 61.
 Tucídides, 92, 252.
 Tucker, 32.
 Twining, 31, 33.
 Tyrwhitt, 28, 30, 262.
 Tzetzes, 61.
 Ueberweg, 246, 296.
 Uriarte, E. de, 85, 88 s.
 Usener, H., 22.
 Ussing, 33.
 Vaamonde, Ldo., 288.
 Vahlen, J., 18, 22, 27 ss., 253, 262, 279, 306 s., 309, 320, 326.
 Valdivielso, 50.
 Valgimigli, E., 24.
 Valgimigli, M., 261 s., 264, 374.
 Valla, G., 19, 31, 35, 309.
 Varrón, 251.
 Velázquez, 274.
 Vettori, P., 36 s., 264, 283, 296 s., 354 s., 366, 383, 385, 391.
 Vida, J., 370.
 Vinaver, E., 283 s.
 Virgilio, 251, 293, 299, 388.
 Voilquin, J., 281.
 Vorlaender, 29.
 Waitz, Th., 301.
 Waser, 307.
 Weinberg, B., 19 ss., 35 ss., 295, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 366.
 Welcker, 28, 275.
 Westphal, 29.
 Wilamowitz, 250, 275, 320.
 Winstanley, 33.
 Zamora, 51.
 Zeller, 30, 308.
 Zozaya, A., 53-55, 91.

INDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
INTRODUCCIÓN	12
I. <i>El texto griego</i>	12
1. La tradición manuscrita	12
2. La tradición impresa	18
II. <i>El texto griego de la presente edición</i>	23
III. <i>El texto latino</i>	34
1. Traducciones latinas de la <i>Poética</i> anteriores a la de Riccoboni	34
2. La traducción latina de Antonio Riccoboni	38
IV. <i>Traducciones castellanas de la «Poética»</i>	49
1. Ordóñez das Seijas - Flórez Canseco	49
2. Vicente Mariner	60
3. Una traducción inexistente (J. P. Mártir Rizo)	69
4. Goya y Muniain	73
5. J. D. García Bacca	91
6. Eilhard Schlesinger	111
7. Francisco de P. Samaranch	115
8. Sobre mi propia traducción	121
TEXTO TRILINGÜE (Griego - Latino - Castellano)	125
NOTAS A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA	241

APÉNDICES:

I. <i>Textos de Aristóteles o de sus comentaristas sobre la compasión, el temor y la catarsis</i>	339
II. <i>Sobre la interpretación de 49b27-28: δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν</i>	377
III. <i>Sobre la traducción latina de la «Poética» por Antonio Riccoboni</i>	393
BIBLIOGRAFÍA	419
1. Sobre Aristóteles en general	422
2. Ediciones, traducciones, comentarios y estudios de la <i>Poética</i>	424
3. Sobre temas o pasajes determinados de la <i>Poética</i>	432
4. Sobre el teatro griego en general	436
5. Sobre la tragedia griega	439
6. Sobre Esquilo, Sófocles, Eurípides	446
7. Sobre teorías poéticas y literarias relacionadas con la <i>Poética</i> de Aristóteles	450
8. Otras obras	457
RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS	465
ÍNDICE ANALÍTICO	471
ÍNDICE DE AUTORES	535